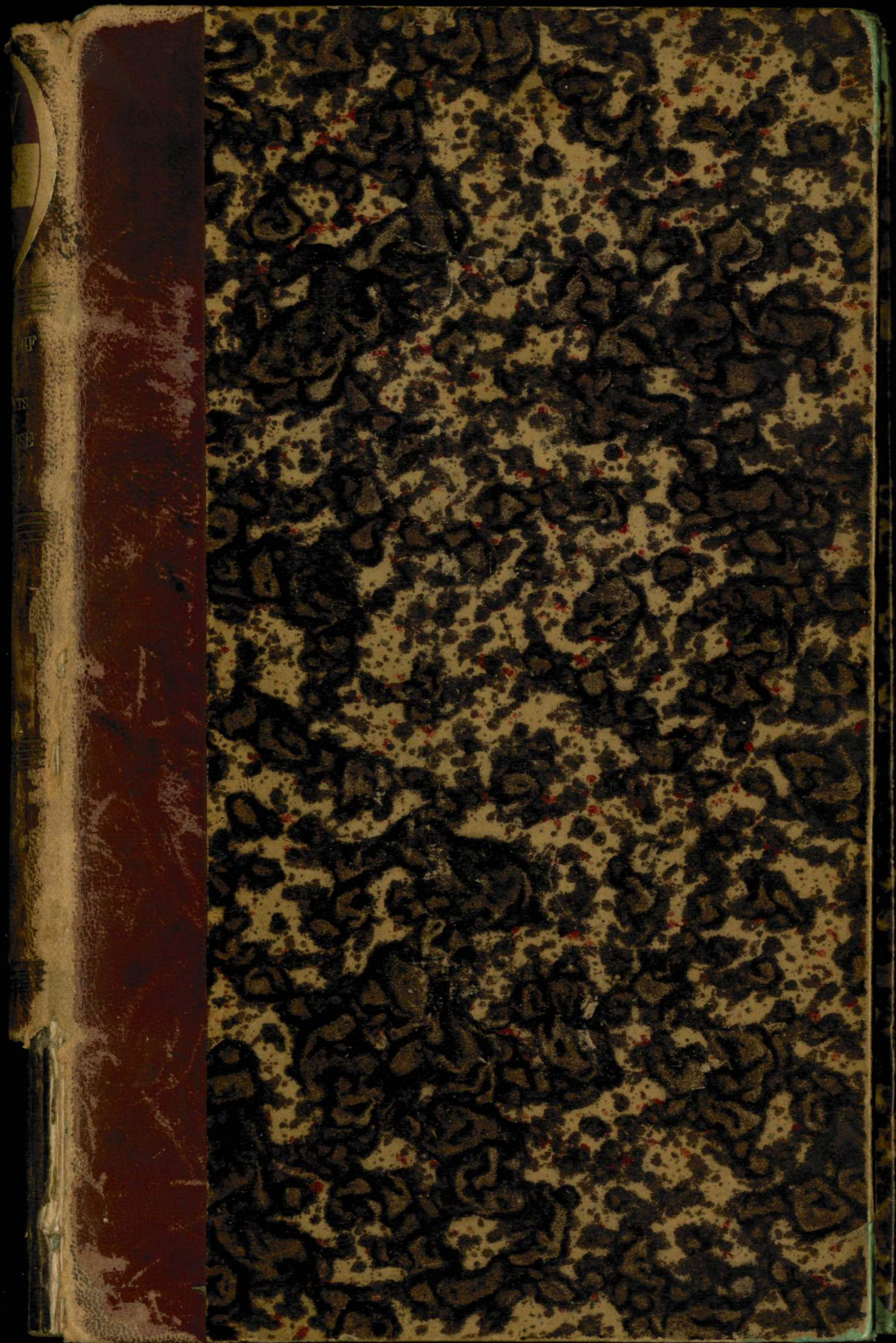
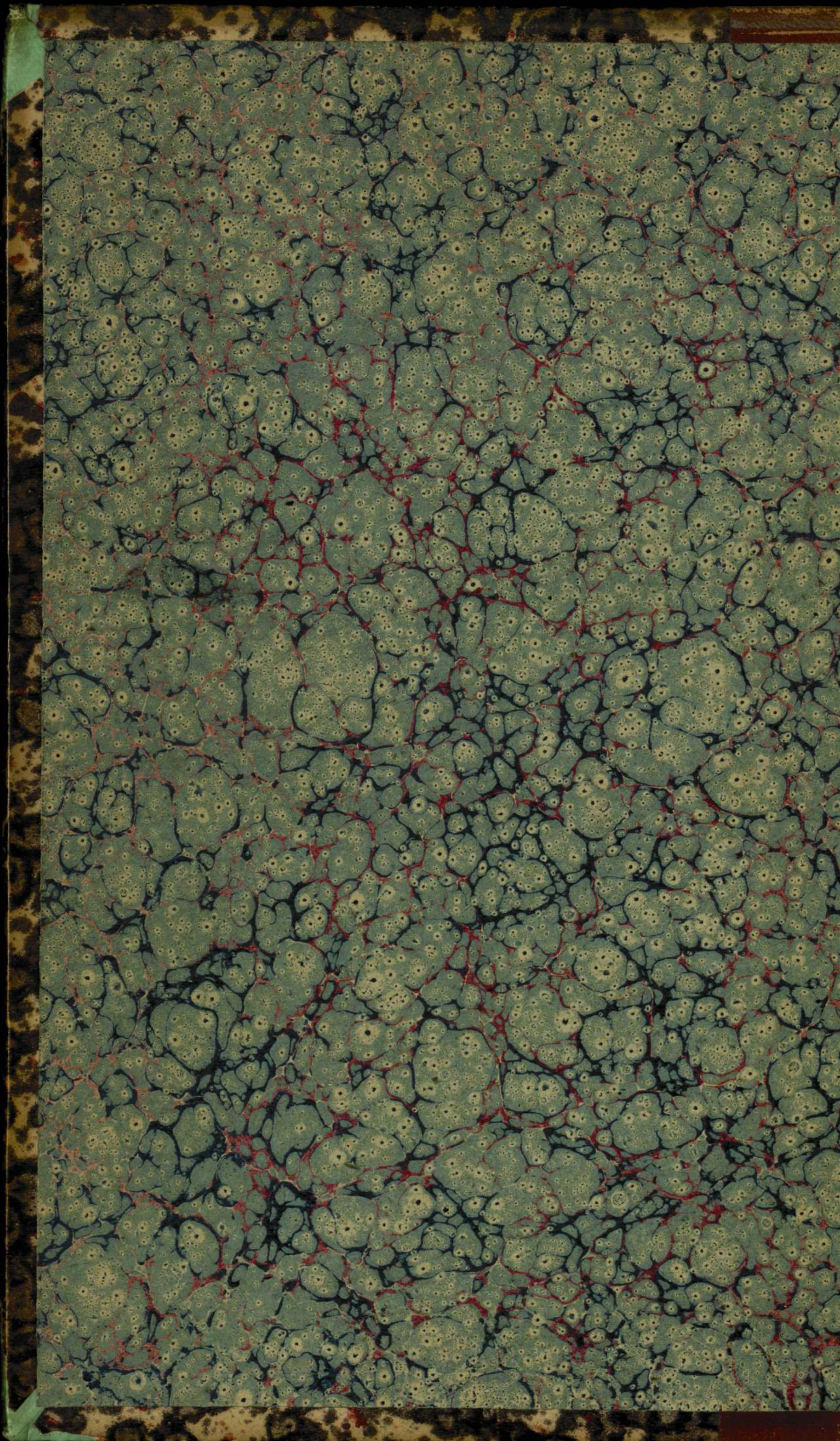
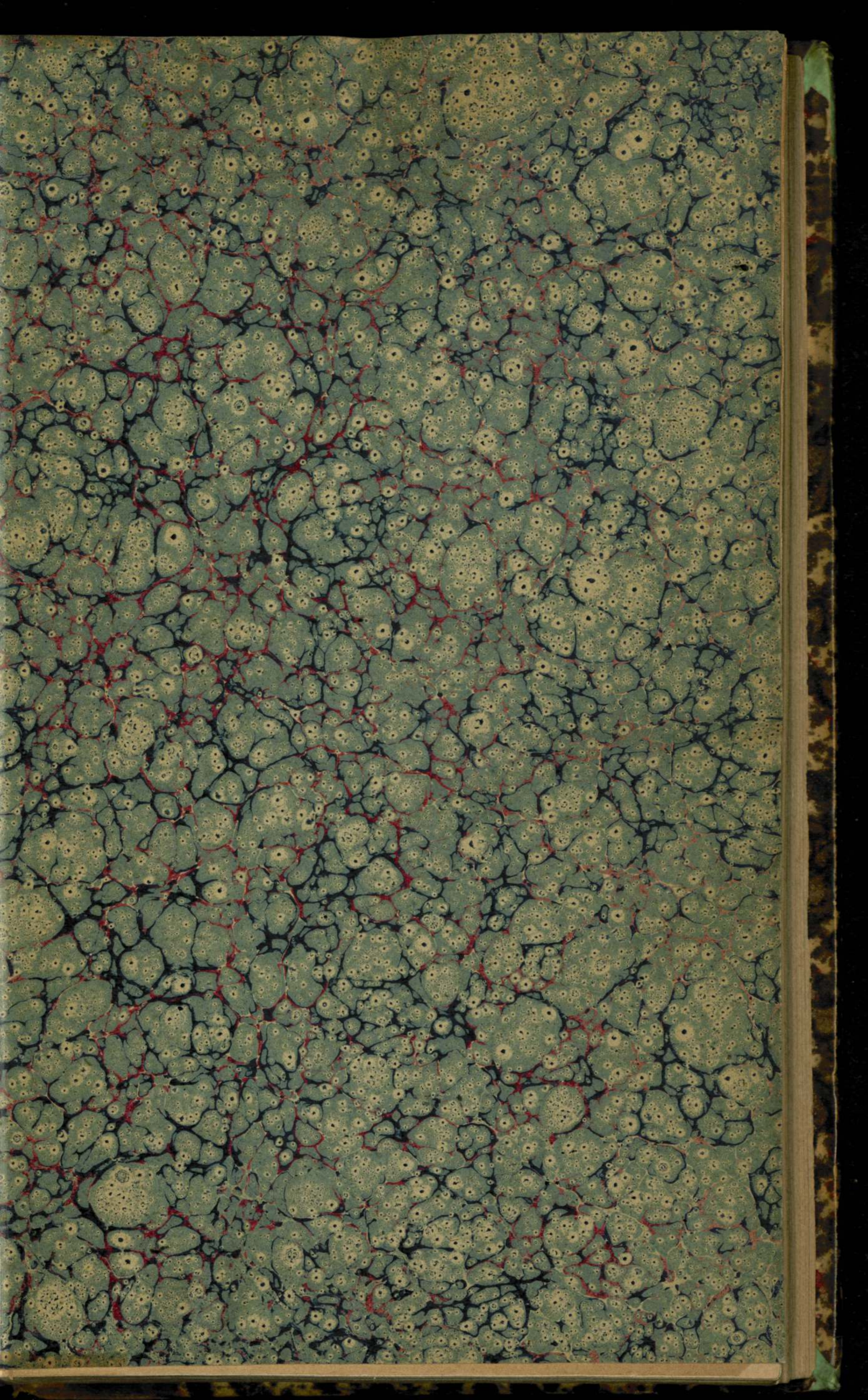
É. BURNOUF

LES CHANTS
DE L'ÉGLISE
LATINE









LES CHANTS

DE

L'ÉGLISE LATINE

4

LES CHANTS

DE

L'ÉGLISE LATINE

RESTITUTION DE LA MESURE ET DU RYTHME

SELON

LA MÉTHODE NATURELLE

PAR

ÉMILE BURNOUF

DIRECTEUR HONORAIRE DE L'ÉCOLE D'ATHÈNES.

« Je chanterai de manière
à être compris. » I *Cor.* 14



PARIS

LIBRAIRIE VICTOR LECOFFRE

90, RUE BONAPARTE, 90

—

1887

AVANT-PROPOS

Que les anciens airs compris sous le nom de *plain-chant* aient été primitivement mesurés et rythmés, c'est ce dont on ne saurait douter aujourd'hui. Rétablir ces rythmes et ces mesures, tels qu'ils ont été à l'origine, voilà l'énoncé du problème.

Il y a quelques années, une commission, nommée par les archevêques de Reims et de Cambrai, fut chargée de le résoudre. Elle employa la méthode historique, qui consiste à compulser les manuscrits les plus anciens ou les meilleurs et à tirer de leur comparaison un texte vraisemblable, sinon définitif. La Commission prit pour point de départ le manuscrit bilingue de Montpellier, livre didactique où, au-dessus des paroles, on voit une ligne de lettres répondant aux noms des notes, depuis l'*a* qui est le *la*, et, au-dessus de cette ligne, des neumes indiquant les mouvements de montée ou de descente de la voix. Malgré ces précieuses données, la Commission sentit qu'elle avait besoin de livres *lisibles* et elle usa des manuscrits du XIIIe siècle, surtout des numéros 1132 et 1137 de la Bibliothèque nationale et de l'*Antiphonaire* d'Alby. Déjà, en 1849, la librairie Lecoffre

avait publié un Vespéral d'après le manuscrit 1090 de la Bibliothèque nationale, également du XIIIe siècle. Un *Antiphonaire* et un *Graduel* rythmés naquirent du travail de la Commission. Elle publia en outre, en 1852, un mémoire qui a été réimprimé en 1885 chez M. Lecoffre.

Pendant ce temps, d'autres érudits musiciens pénétraient plus avant qu'on ne l'avait fait dans la musique de l'antiquité, dont les chants chrétiens antérieurs à saint Grégoire ont été le dernier écho. Les découvertes faites en ce sens sont condensées dans l'*Histoire et théorie de la musique dans l'antiquité* par M. Gevaert, directeur du Conservatoire de Bruxelles. C'est un ouvrage d'une valeur entièrement scientifique. — Enfin, les données qu'il contient sont confirmées chaque jour par la publication de chants populaires plus ou moins anciens, recueillis en Orient et en Occident et parmi lesquels ceux de la Grèce et de la Bretagne, mis au jour par M. Bourgault-Ducoudray, professeur à notre Conservatoire, occupent le premier rang. Cet ensemble de travaux a élucidé ce qui concerne les modes, la mélopée, les mesures, les rythmes et les autres éléments, soit théoriques, soit pratiques, de la musique des anciens.

Dans toute l'antiquité on a distingué en musique la mesure du rythme. Aristote dit : Τὰ μέτρα ἐστὶ τὰ μόρια τῶν ῥυθμῶν, « les mesures sont les parties des rythmes ; » la mesure se composait de temps égaux et le rythme était la distribution des longues et des brèves dans les

temps des mesures. Comme toute l'antiquité gréco-romaine a tenu la mesure pour la base même de la mélodie et que l'*Hymne à la Muse* de Dionysios, composé au temps des antiennes, est un chant parfaitement mesuré, il n'est pas admissible que les chrétiens, empruntant aux païens leurs modes, leurs strophes et les autres éléments de la musique, aient rejeté la mesure, qui en est l'élément le plus essentiel.

Il faut en dire autant de la prosodie. Elle ne fait point partie de la musique instrumentale ; mais toute l'antiquité, les Latins plus encore que les Grecs, en a fait la règle même du chant et a donné à tout écart prosodique le nom de cacophonie. L'accord des paroles et du chant est fondé sur l'accentuation des mots et sur la quantité des syllabes. Quand il y a discordance entre les valeurs des syllabes et celles des notes, la mélodie est vicieuse et pèche contre la prosodie.

En résumé les paroles commandent les mesures ; la mesure commande le rythme. On ne peut pas rétablir avec sûreté un rythme, si l'on ne rétablit aussi les mesures, et l'on ne peut rétablir les mesures d'un chant latin sans en connaître les paroles. Mais si l'on a d'une part les paroles et de l'autre la série des notes dont l'air était composé, on peut partager cette série en mesures et en rétablir le rythme, parce que l'accentuation et la quantité, éléments certains et invariables, sont les composantes de la mesure et du rythme.

Les livres liturgiques donnent la série des notes et

leur attribution aux paroles du texte ; la connaissance du latin donne la quantité et l'accent. Ces deux données suffiraient pour reconstituer les chants chrétiens avec leurs rythmes et leurs mesures ; mais les manuscrits cités plus haut fournissent en outre de précieuses indications traditionnelles sur les rythmes. Ils ne donnent aucun renseignement sur les mesures ; mais, celles-ci étant établies par l'accentuation, il est plus avantageux pour nous de posséder, même altérée, la tradition des rythmes, parce qu'ils ont quelque chose de moins arrêté que la mesure, et le rétablissement de cette dernière devra au besoin les rectifier.

Pour faire ressortir les différences entre la mélodie seulement rythmée des manuscrits et la mélodie complète, c'est à-dire à la fois rythmée et mesurée, nous donnons ci-après huit morceaux où les deux restitutions sont mises en regard. Ces huit morceaux sont :

Vox in Rama.
Sub throno Dei.
Beata Agnes.
In paradisum.
Hæc dies quam fecit.
Montes Gelboe.
Vidi turbam.
Et omnes Angeli.

Les deux fragments *Vidi turbam, Et omnes Angeli*, sont tirés de l'Apocalypse, ch. VII ; entre les deux se trouvait l'admirable cantique *Salus Deo nostro,* qui a

été exécuté le 4 février 1886 au Conservatoire. Ces deux antiennes sont sur le même air, avec les différences bien instructives, exigées par les paroles et par la prosodie.

Dans le fragment *Vidi turbam* la notation du moyen âge est presque correcte. Pourtant elle commet une faute d'accent sur *vidi* en allongeant le second *i* outre mesure. De plus elle offre un logaède peu naturel sur *mag* et un saut de voix inutile sur *ra* dans *dinumerare*. Pour le reste, la mesure va d'elle-même et sans effort.

Dans le fragment *Et omnes Angeli*, il y a un saut du même genre sur *thro* du premier *throni*, sur *de* de *ceciderunt*, sur *fa* de *facies ;* — *et* est trop long ; — la notation de *circuitu* est rendue sautillante par les deux longues *cu* et *tu*, la mélodie y manque de liaison ; — on ne distingue pas la différence de quantité des syllabes *et, ce, ci* de *et ceciderunt ;* – il y a une grave faute d'accentuation dans *conspectu*, dont l'accent est sur la seconde et non sur la première syllabe ;— le logaède de *suas* est affecté ; — il y a une faute de quantité et d'accentuation dans *adoraverunt,* par suite de l'abréviation de *o,* et de *ra* et surtout de *ve* et par l'allongement de *runt.*

L'antienne *Beata Agnes* est postérieure à l'année 304 (?) date du martyre de cette jeune chrétienne. La mélodie est belle, mais moins naturelle et plus étudiée que les précédentes ; du reste elle est pleine de sentiment. Mais dans la notation du XIIIe siècle les sauts de voix de *a* dans *Agnes*, de *me* dans *medio*, de *pan* dans *expansis,*

de *tum* dans *sanctum*, de *ran* dans *tyranni*, de *ci* dans *spurcitias*, de *ve* dans *venio*, de *vi* dans *amavi*, sont si nombreux qu'on pourrait y voir un système, système peu musical et presque barbare. Je relève une faute d'accent dans *omnipotens*, accentué sur *om* et sur *tens*, tandis qu'il doit l'être sur *ni* ; — dans *evasi*, dont *a* est fait bref, faute bien grave, puisqu'il est long et accentué ; — dans *quæsivi*, où le premier *i* est fait bref, tandis qu'il est, lui aussi, long et accentué.

De cette analyse, qui pourrait être répétée sur presque tous les morceaux, on est en droit de conclure que les manuscrits reproduisent imparfaitement les mélodies antiques. Si saint Grégoire, qui fut pape de 590 à 604, était vraiment musicien, comme on est autorisé à le croire, il n'a pas pu commettre les fautes nombreuses que les copies des temps postérieurs ont introduites dans ses centons. De ces copies, la plus ancienne que nous ayons date de plusieurs siècles après lui, et dans cet intervalle se trouvent le VIIe et le VIIIe siècles, qui ont été ceux de la plus profonde barbarie du moyen âge. Nous devons donc nous estimer heureux de posséder ce que l'Église a sauvé d'éléments mélodiques de ses anciens chants, je veux dire les séries des notes et l'indication, même imparfaite, des rythmes. La commission s'est appliquée à rétablir ces deux éléments, tout en appelant de nouvelles études ; je ne crois pas que dans la voie historique on puisse faire mieux, ni plus qu'elle n'a fait.

Quant à la mesure, elle ne l'a point rétablie, parce qu'elle n'en a trouvé aucune trace dans les livres. Pourquoi cette absence de la mesure dans les manuscrits ? L'avait-on à cette époque totalement oubliée ? Cela est possible ; car nous voyons que les éléments essentiels de la musique ont disparu les uns après les autres pour aboutir au chant uniforme d'aujourd'hui ; il se peut donc que la mesure ait été perdue la première. Mais il est également possible que, la mesure étant fondée sur l'accent, on n'ait pas songé à la marquer dans l'écriture musicale, au temps où l'accentuation était encore vivante. C'est par elle en effet que nous pouvons nous-mêmes exécuter en mesure les mélodies sacrées où la musique ne va presque jamais sans paroles. C'est pour cela aussi que notre travail se présente comme un complément naturel et indispensable de l'œuvre savante de la commission de Reims et de Cambrai.

La restitution des mesures demande une écriture capable de la rendre. La commission a bien vu qu'il en est de même des rythmes et que, pour eux aussi, la notation créée en 1022 par Guido d'Arezzo est insuffisante. Elle a adopté les signes usuels du plain-chant en leur donnant des valeurs invariables ; elle admet la note carrée ■ qui est la brève, la lozange ◆ qui vaut une demi-brève, la note à queue ▗ valant une fois et demie la brève, enfin la double carrée ▬ qui vaut deux brèves. On peut représenter ces valeurs par les nombres 4 3 2 1

en prenant la lozange pour unité, ou par les notes modernes 𝅗𝅥 ♩. ♩ ♪

Dans les chants, la note à queue est très fréquente ; représentée par une noire pointée et valant 3 croches, elle donnerait une mesure à 6/8 dont elle serait un temps. Mais elle est le plus souvent suivie d'une carrée, c'est-à-dire d'une noire, valant les deux tiers de la note à queue ou deux croches ; une mesure composée de ces deux notes ▪▪ s'écrirait ♩. ♩ ou ♪♪♪ ♪♪. Cette combinaison du système ternaire et du binaire se rencontre dans les triolets, mais ne saurait servir de base et de forme ordinaire à la métrique musicale. Il est facile de s'en assurer par des essais, surtout en prenant des exemples parmi les antiennes, qui sont les mélodies les plus simples et les plus naturelles du plain-chant. On verra, par la distribution des notes sur les syllabes des mots, que la mesure des antiennes est presque toujours à 2/4 et que par conséquent la note à queue suivie d'une carrée ne peut s'y montrer que accidentellement et comme triolet.

Il suit de là que la notation du plain-chant, même améliorée, ne peut représenter la métrique musicale des Latins et que le mieux est d'y renoncer, si l'on veut écrire les mélodies de l'Église avec leurs mesures. La notation moderne suffit amplement, puisque, de la ronde à la quadruple croche, elle possède soixante-quatre valeurs de notes. A l'usage, on se convaincra que le plain-chant n'emploie peut-être jamais la ronde

ni la mesure à quatre temps et qu'il ne dépasse pas la double croche ; au delà on tombe sur des notes d'agrément. On a donc aussi de cette manière quatre valeurs de notes, 𝅗𝅥 ♩ ♪ 𝅘𝅥𝅯, mais toutes dans le système binaire. On a en outre le point, représentant la moitié de la note qui le précède, et qui, appliqué à la blanche, à la noire ou à la croche, porte à sept le nombre des valeurs métriques des notes. C'est tout ce qu'il faut, pour les mélodies du plain-chant ; avec cette notation, complétée quelquefois par des notes d'agrément, la métrique de ces mélodies a toute l'élasticité, la variété et en même temps la noblesse qui conviennent à des chants religieux.

Ayant par nécessité adopté la notation moderne, j'ai dû écrire en clef de *sol* tous les morceaux cités, pour aider le lecteur à reconnaître les modes antiques dans lesquels ils sont composés. Il est certain que les anciens transposaient souvent les mélodies ; on pourra toujours faire comme eux dans l'exécution,

J'ai étudié douze ou quinze cents morceaux. J'en ai restitué par écrit environ cinq cents, dont cinquante-sept proviennent du Cantique des cantiques et quatre-vingt-six de l'Apocalypse. Je les ai pris dans tous les genres du plain-chant, depuis l'antienne jusqu'au graduel. Tous ont des mesures régulières et des rythmes parfaitement musicaux ; ils concordent le plus souvent, sauf de légères différences, avec ceux de la commission, quoique je les aie rétablis avant de connaître ces der-

niers et pour que ma restitution prosodique ne subît aucune influence étrangère. Ces résultats ne se seraient pas produits constamment, si la méthode eût été arbitraire; elle l'est si peu que, une fois comprise, elle maîtrise celui qui en fait usage et pourrait être appliquée par une personne ne connaissant pas la musique, pourvu que cette personne connût bien la langue latine.

Avant de m'engager aussi avant que je l'ai fait dans la restitution des anciens chants liturgiques, j'ai présenté les premiers essais aux deux hommes les plus compétents en pareille matière, M. Bourgault-Ducoudray et M. Gevaert. Les deux savants musiciens ont approuvé ces débuts et m'ont encouragé à pousser mon travail jusqu'à parfaite conclusion. Une fois mis au net, le présent volume a servi de texte à une leçon du cours d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris; plusieurs des morceaux restitués y ont été exécutés avec des accompagnements faits par M. Bourgault-Ducoudray dans les modes respectifs de chacun d'eux. Si j'ai réussi dans la lourde tâche dont je me suis chargé, une partie notable du succès appartient aux deux savants maîtres et je leur adresse ici l'expression de ma gratitude.

EM. BURNOUF.

LES

CHANTS DE L'ÉGLISE LATINE

I

CLASSIFICATION DES CHANTS.

Les traités de musique ecclésiastique rangent les chants de l'Église sous trois chefs : le chant orthophône, le plain-chant et le chant musical.

I. Le chant est dit ORTHOPHONE lorsque toutes les notes d'un air s'écrivent sur la même ligne, de sorte que l'air entier se compose d'une seule note, répétée à chaque syllabe du verset pendant toute la durée du morceau. Cette manière de chanter est désignée en latin par les mots *recto tono,* qui ont le même sens que le mot grec « orthophône ». C'est moins un chant qu'une sorte de récit, dans lequel toutes les notes ont la même durée. Cette égalité entraîne avec elle deux défauts majeurs, la suppression de l'accent tonique dans les mots, et celle de la quantité des syllabes ; un morceau prononcé sur une note toujours la même est à peu près inintelligible.

Les offices n'offrent qu'un assez petit nombre de morceaux soumis à cette simplicité psalmodique. On peut citer le chant *Cum invocarem,* qui se débite sur le sol d'un bout à l'autre,

sans aucune inflexion de la voix. Néanmoins, à Paris, il se débite sur l'*ut* et les trois dernières notes sont *la si si*. Les *Capitules* et les *Oremus* sont généralement dans ce cas; mais dans beaucoup d'églises on allonge la dernière et plus souvent l'avant-dernière syllabe, comme pour annoncer la fin du morceau.

On peut penser que ce récit monotone fut seul en usage dans l'Église d'Alexandrie. C'est du moins ce qu'il est permis de conclure d'un passage de saint Augustin (*Conf.*, x, 33), où il est dit que dans cette ville on récitait plutôt qu'on ne chantait.

Les *Versets* sont orthophônes, mais distinguent deux durées dans les syllabes, la longue et la brève. En outre, il y a deux sortes de versets, les grands et les petits. Dans ceux-ci la voix, en atteignant la dernière syllabe, descend d'une tierce mineure, sans note intermédiaire. A cette classe peuvent se rattacher l'*Adjutorium nostrum* qui se débite sur le *sol* et tombe sur le *mi*; — le *De profundis* de l'office des morts, *ut* continu tombant sur le *la*; — l'*Attollite portas* du dimanche des Rameaux qui est un *fa* perpétuel tombant sur le *ré*. Les paroles de ce dernier chant sont tirées du psaume 23. Dans les grands versets, cette finale mineure est remplacée par un *neume*: ce mot, tiré du grec *pneuma*, souffle, désigne aujourd'hui une vocalise sans paroles, qui termine une phrase chantée. On a prétendu que cette vocalise s'exécute sur l'*e* du Kyrie et sur l'*a* de l'Alleluia exclusivement; c'est une erreur; le neume se rencontre aussi bien sur toute autre syllabe, ou plutôt il est dépourvu de toute syllabe parlée et pourrait être exécuté par un instrument. Les Latins le nommaient *jubilum*, c'est-à-dire expression de la joie; mais ce mot est impropre,

car il y a des neumes à la suite de morceaux exprimant la tristesse; on en trouvera dans l'office des morts. Peut-être le mot *jubilum*, en musique, signifiait-il *ad libitum*.

Les leçons ou lectures appartiennent au style orthophône; mais à la fin la voix tombe sur la quinte descendante. Il faut ajouter que plusieurs leçons, par exemple celles des Lamentations de Jérémie, le samedi saint, échappent à cette règle et offrent une sorte de chant à la manière des psaumes. Au contraire, l'épître et l'évangile se disent *recto tono* et n'admettent une inflexion de la voix qu'avant les points d'interrogation ou d'exclamation et à l'annonce.

Les *Psaumes* se chantent sur une seule note, plus ou moins élevée dans le gamme, note qui constitue la *teneur* du chant. Chaque verset de psaume se compose de deux hémistiches, dont la fin admet une inflexion de la voix; l'inflexion du premier hémistiche est appelée *médiation*, parce qu'elle se trouve au milieu du verset; celle du second est la *terminaison*, parce qu'elle se trouve à la fin. La terminaison est indiquée en tête de chaque psaume par des notes placées sur les lettres *e u o u a e*, ou sur les lettres *i i u i a o*. Ces lettres, où l'on a voulu voir une sorte de mystère, sont simplement les voyelles des mots *seculorum amen* et *Spiritui sancto*, pris pour types des terminaisons.

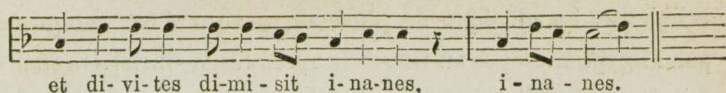
Outre ces deux inflexions de la voix, les psaumes sont soumis, mais non toujours ni partout, à l'*intonation*. Celle-ci, qui porte ordinairement sur le premier hémistiche en totalité ou en partie, est exécutée par l'officiant; elle se termine par une ou deux notes longues placées avant la dernière note de la phrase musicale et figurées par des carrés doubles. Ces notes longues, intercalées, donnent aux intonations une

grande monotonie ; elles ont le défaut de constituer une véritable finale dès la première phrase du morceau et de tronquer l'air au moment même où il commence. On peut se convaincre, avec un peu d'attention, que ces longues ne faisaient pas partie du chant quand il fut composé et qu'elles ont été intercalées dans la suite des temps, quand on a partagé le chant entre le prêtre et le chœur ou entre les chantres et les fidèles. Les théoriciens ont appelé *diaptose* ou chute la finale contenant une seule longue et *périélèse* ou circonvolution la finale qui en contient deux.

Tel est l'usage le plus ordinairement suivi par les catholiques dans les psalmodies. Mais cet usage n'est point universel ; beaucoup d'églises ont des psalmodies qui leur sont propres. J'ai constaté de nombreuses dissidences sur ce point ; je n'en citerai qu'une seule, comme exemple. Dans la vieille église de Saint-Waast-la-Hougue, j'ai entendu chanter à deux chœurs le psaume *In exitu Israel* et le *Magnificat;* les fidèles, partagés en deux groupes par l'allée du milieu, chantaient alternativement sur les deux modes que voici :

1er Chœur. De-po-su-it po-ten-tes de se-de et ex-al-ta-vit hu-mi-les.

2e Chœur. E-su-ri-en-tes im-ple-vit bo-nis



Un même psaume peut d'ailleurs être exécuté sur plusieurs teneurs et avec des inflexions différentes aux finales. Tous les livres de plain-chant en offrent de nombreux exemples.

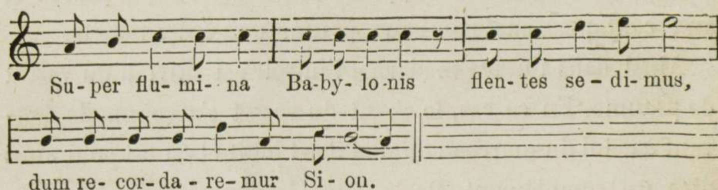
Enfin les chants des psaumes ont subi des variations dans le cours du temps et ne sont plus absolument les mêmes aujourd'hui qu'au XIIIe siècle. Des changements analogues et souvent plus profonds se remarquent dans toutes les parties de la musique ecclésiastique, quoique la notation moderne eût dû, semble-t-il, l'en préserver, en fixant les airs une fois pour toutes. Dans l'orthophônie pure, il n'y a pas de changement possible ; mais du moment où la voix peut se promener sur les degrés de l'échelle musicale, il n'y a pas de puissance au monde qui soit capable d'empêcher les peuples de suivre leurs inspirations.

Dans la liturgie certaines places sont assignées aux psaumes, aux cantiques analogues aux psaumes ou à des versets.

Ainsi, dans l'usage moderne, l'introït est suivi d'un verset de psaume. En ce cas, le chant du verset s'accommode souvent à celui du morceau auquel il est joint et en est pour ainsi dire un complément. De là, dans le chant orthophône un élément de variété, d'où l'on a su quelquefois tirer de beaux effets. Citons pour exemple le verset de psaume *Exsurgat Deus*, qui fait suite au bel introït de l'Ascension. Le chant de ce verset n'est plus la monotone psalmodie ordinaire ; il a du mouvement, une sorte de rythme et de mesure, et son ensemble respire un véritable enthousiasme. C'est le passage de la psalmodie à la musique.

Le genre orthophône paraît fort ancien dans la musique

religieuse. La musique de plusieurs psaumes fut composée par l'Égyptien Népos au IIIe siècle après Jésus-Christ. On chantait des psalmodies dans la primitive Église. On en chantait dans les réunions des Esséniens et des Thérapeutes. A la cène, Jésus a chanté en hébreu le psaume *In exitu Israel*, selon l'usage de Jérusalem. Les psaumes qui nous sont parvenus comme l'œuvre ou sous le nom de David étaient psalmodiés par les Juifs longtemps avant l'ère chrétienne. Il faut donc voir dans ces chants plus ou moins uniformes, adoptés par les chrétiens, un écho lointain de la musique orientale et particulièrement de la musique sacrée des Sémites. Toutefois, en devenant grecs, puis latins, ces chants ont subi l'influence des peuples occidentaux, dont la manière de penser était si différente de celle des Juifs. Beaucoup de psaumes sont devenus peu à peu mélodiques; tel est le *Super flumina*, tel qu'il est chanté dans plusieurs églises de la Normandie.



On pourrait citer une foule d'exemples analogues pris dans les livres de chant de tous les diocèses catholiques.

L'Église latine et les autres Églises chrétiennes firent plus. Elles puisèrent dans les psaumes, comme dans les autres livres de l'Ancien et du Nouveau Testament, des textes pour des chants tout à fait étrangers aux Sémites et même à la grande Asie. Ce sont ces airs, composés sur des modes grecs

ou sur des gammes dérivées des modes grecs, qui forment la deuxième catégorie des chants ecclésiastiques, celle que l'on désigne particulièrement par les mots *plain-chant.*

II. Le PLAIN-CHANT proprement dit comprend la plupart des morceaux chantés dans les différents offices. Ces morceaux peuvent être répartis en cinq catégories : les antiennes, les répons, les introït, les graduels et les offertoires.

1° Les *antiennes* sont ordinairement courtes et servent comme d'introduction au chant d'un psaume ou d'un cantique tel que le Magnificat.

2° Le *répons* se chante aux premières Vêpres avant l'hymne, à Complies après l'hymne, etc. On distingue les grands et les petits répons. Le grand répons est composé du répons et de son *verset* ; le verset est suivi d'un ou de plusieurs mots pris dans le corps du répons et nommé *réclame*; l'ensemble est suivi du *Gloria Patri*, après lequel on dit encore une réclame. Voyez, pour exemple, le répons *Angelus Domini* à Matines du dimanche de Pâques. — Le petit répons est bref, tiré d'un seul psaume ; il n'a pas de verset et il se rapproche beaucoup de l'orthophônie.

3° L'*introït* se chante au commencement de la messe ; il est suivi d'un verset de psaume, après lequel on répète encore l'introït. Autrefois l'introït se chantait pendant que les fidèles, réunis d'abord devant la porte de l'église, y entraient et s'y rangeaient. Le chant avait le caractère d'une marche, caractère qu'il a encore presque toujours. Après cette marche on chantait un psaume entier, puis le *Gloria Patri.*

4° Le *graduel* aussi est une marche. Son nom vient du latin *gradus* et peut signifier les degrés du pupitre de l'épître

sur lesquels on l'exécutait. Mais, comme de tels degrés n'existent pas toujours, le mot *gradus* (en grec βάσις) exprime plus probablement la marche pompeuse du clergé allant de l'épître à l'ambon ou au jubé pour la lecture de l'évangile. Comme le répons, le graduel se compose de deux parties, le graduel proprement dit et le verset. Mais il en diffère en ce que chaque partie est suivie d'un neume. Après l'intonation, qui se termine par une diaptose ou par une périélèse, le chœur chante la suite de la première partie, le verset et le neume final. Mais nous soupçonnons que ce dernier était exécuté par les instruments, ainsi que le neume du milieu, comme cela se pratique si souvent dans la musique moderne. Quoi qu'il en soit, en temps de tristesse, le graduel entier était exécuté par un seul chantre et avec lenteur ; ce mouvement ralenti était exprimé par le mot *tractim*, en traînant.

C'est pourquoi le *trait* est une sorte de graduel qui se rencontre seulement dans certains offices et dont le caractère est généralement plaintif ; on en trouvera des exemples dans les offices de la semaine sainte. Il est quelquefois très développé ; ainsi, le trait qui suit le graduel de la messe des Rameaux n'a pas moins de trente-cinq ou quarante lignes de musique et neuf cent quatre-vingt-onze notes, en comptant les doubles pour une.

En temps ordinaire le trait est remplacé par l'*Alleluia*. Cette pièce se compose de deux fois alleluia, puis d'un neume, d'un verset et le plus souvent d'un troisième alleluia ou d'un neume. C'est un petit morceau dont l'exécution présente une certaine variété ; car le premier alleluia est dit par les chantres adjuteurs, le second par le chœur ainsi que le neume ; les chantres disent le verset, dont le chœur prend le dernier

mot et y ajoute le neume alleluiatique de la fin. L'alleluia est donc un chant alterné ; celui de la sépulture des Petits-Enfants en est un parfait modèle. Voyez cet exemple ci-après.

5° L'*offertoire*, avec la *communion*, forme la cinquième catégorie du plain-chant. Le mot offertoire rappelle que ce chant s'exécutait pendant l'offrande des fidèles. Il se compose ordinairement de deux parties, séparées par un repos, sans finales longues intercalées, sans neumes, mais avec une intonation au commencement.

La *communion* est une antienne qui se chantait pendant la communion du peuple. Elle commence par une intonation et, comme l'offertoire, elle est partagée en deux par un repos. Elle n'a point de neumes ; l'avant-dernière note de chaque partie est le plus souvent allongée pour annoncer la fin. Les communions sont en général plus courtes que les offertoires, les offertoires plus courts que les graduels et que les traits.

6° Comme compris dans le plain-chant, on peut grouper en une sixième catégorie les morceaux que voici :

Le *Kyrie* qui, après l'introït, est chanté par deux chœurs alternants ;

Le *Gloria in excelsis*, qui est chanté de même ;

Le *Credo*, chanté par les deux chœurs réunis, à l'unisson ;

Le *Sanctus*, précédé de la *Préface ;* le premier *Sanctus* est chanté par les choristes ; le reste est chanté par tout le chœur.

L'*Agnus Dei*, répété trois fois et exécuté de la même manière que le *Sanctus*.

L'*Ite missa est*, chanté par le prêtre, auquel le chœur répond, sur le même ton, *Deo gratias*.

Cette sixième catégorie est composée de chants appelés

chants communs, parce qu'ils se retrouvent généralement dans tous les offices. Mais leur rapprochement est assez artificiel ; car chacun de ces chants a son histoire particulière et tels d'entre eux sont séparés par un intervalle d'un millier d'années. De plus les uns sont en grec (le Kyrie et le Trisagion) ; les autres sont latins et peuvent même appartenir exclusivement aux églises latines. Les airs sur lesquels on les chante n'ont pas non plus le même caractère ni la même origine. Cette remarque faite, nous admettons que, faute de mieux, on réunisse ces six morceaux dans une même catégorie. Peut-être conviendrait-il d'y ajouter l'*Alleluia*, chant spécial dont l'origine et l'histoire offrent un intérêt particulier.

III. — Le CHANT MUSICAL (c'est le nom qu'on lui donne dans les traités) comprend les hymnes et les proses. On distingue dans les écoles le chant *scandé* et le chant *mesuré ;* mais cette distinction est superficielle et illusoire.

En effet, les *hymnes* sont de deux sortes : celles qui reproduisent une strophe antique et celles qui procèdent par vers égaux ou également alternés. Or les auteurs latins n'avaient pris dans la poésie lyrique des Grecs que les strophes composées de vers et soumises à la mesure ; ils avaient déclaré inimitable la strophe libre et diversement rythmée de Pindare. Les hymnes ou strophes alcaïques ou saphiques ne sont donc pas seulement scandées ; elles sont mesurées, encore bien que l'écriture musicale dans laquelle elles nous ont été transmises ne marque pas la mesure. — Les hymnes de la seconde espèce ont leurs vers de six, de sept, de huit syllabes, plus ou moins, partagées en pieds. En outre, dans

celles qui remontent à des époques où la langue latine était encore vivante, on voit que les auteurs ont ordinairement tenu compte de l'accent et de la quantité. Ces hymnes sont donc soumises à la mesure; mais le rythme strophique y est moins marqué que dans les premières. Les hymnes d'époque barbare ont été faites à l'imitation des anciennes, mais souvent avec maladresse.

Les *proses* sont en effet de la prose, souvent d'une latinité médiocre, car on n'y a tenu compte le plus souvent ni de la quantité des syllabes, ni de l'accent, ni des règles de la versification, c'est-à-dire des trois éléments essentiels de la poésie latine et de la musique appliquée à des paroles. On peut s'assurer, en ouvrant un livre de chant ecclésiastique, que toutes les proses fourmillent de ces barbarismes, les plus modernes comme les plus anciennes. Ainsi la prose de saint Vincent de Paul, canonisé en 1737, contient des fautes comme celles-ci : *templa* ✹■, *sinu* ■✹, *pectus* ✹■, *mentem finxit* ✹■✹■, etc., quantités de fantaisie, qui sont au rebours de la vérité. Ces fautes contraires au génie de la langue latine, sont dues précisément à ce que dans les proses les pieds sont très fortement marqués.

Ils ne le sont pourtant pas toujours autant. Ainsi l'air du *Lauda Sion*, prose du Saint-Sacrement, procède par notes égales; on peut le chanter en marchant, dans la procession; il se compose alors de mesures à deux temps. Cet air, faussement attribué à Thomas d'Aquin, mort en 1274, est réellement d'Adam de Saint-Victor, qui vivait un siècle plus tôt; il avait été fait pour le *Laudes crucis*. L'égalité des notes dans le *Lauda Sion* allonge les syllabes brèves ou abrège les syllabes longues et, par conséquent, défigure la langue

latine; le latin de cette prose est au reste du latin scolastique et non littéraire.

On doit en dire autant d'une autre prose également célèbre, le *Dies iræ*. Ce chant, composé par Thomas de Celano qui mourut en 1225, ne fut admis dans la liturgie qu'au XIVe siècle. Il procède par notes égales, et non suivant la prosodie; il ne peut pas être scandé, mais il peut être soumis à une mesure à deux temps ou à un battement régulier, dans lequel chaque syllabe ou plutôt chaque note est frappée; c'est encore une mesure, mais réduite à son plus simple élément. Le *Dies iræ* doit sa popularité à la circonstance où on l'exécute, aux pensées tragiques qu'il exprime et au mode hypodorien dans lequel il est composé.

Le *Stabat Mater*, comme on le chante aujourd'hui, a les mêmes caractères, les mêmes qualités et les mêmes défauts que le *Dies iræ*. On n'y tient compte d'aucune loi prosodique; le chant est d'un rythme uniforme et la mesure n'y est marquée que par un battement régulier. C'est une psalmodie dans le mode majeur, mode peu propre à exprimer les sentiments douloureux nés de la situation. Mais le tableau de la Mère au pied de la croix a quelque chose de grand et de simple qui se retrouve dans la cantilène du *Stabat*. C'est ce qui a fait la fortune de cette prose *.

Dans les temps modernes, les musiciens travaillant pour l'Église lui ont fourni une abondance de chants nouveaux

* Il n'est pas impossible de soumettre le *Stabat* à la mesure à trois temps, généralement suivie dans les proses. Son auteur a dû le concevoir de la sorte, car, dans un manuscrit du XIIIe siècle, les temps forts, et par conséquent les accents, y sont indiqués par des notes doubles. Ce fait est fort important pour l'histoire.

dont nous n'avons pas à parler ici. On en a composé dans toutes les catégories précédemment énumérées. Celles qui se sont le moins accrues ont été la catégorie des antiennes et celles des autres espèces du plain-chant proprement dit. Mais on s'est exercé sur chacun des chants communs, même l'*Ite missa est.* On a fait des messes entières, les unes en une sorte de plain-chant abâtardi, comme les cinq messes de Dumont; les autres en musique moderne, avec toutes les modulations et les ressources de l'harmonie. On a composé aussi des chants spéciaux, tels que le *Rorate cœli* et l'*Attende*, l'*Adeste fideles*, le *Parce Domine*, le *Cor Jesu sacratissimum*, des morceaux qualifiés antiennes et qui sont plutôt des cantiques, tels que l'*Ave verum*, l'*O sacrum convivium*, l'*Inviolata*, l'*O salutaris*. Je ne parle que des morceaux qui font désormais partie des offices et non des magnifiques compositions d'Allegri, de Palestrina, de Marcello et d'autres grands musiciens, dont les œuvres ne font point partie des offices et ne sont exécutées dans les églises que occasionnellement. A plus forte raison n'ai-je rien à dire des airs de romance, d'opéra ou de chansons vulgaires, appliqués à des paroles religieuses, plus ou moins banales; ce dernier fait montre dans quel oubli du génie de l'Église étaient tombés les compositeurs de musique religieuse avant ces dernières années.

IV. — Composition des offices. Les espèces de chants qui viennent d'être énumérées sont réparties dans les offices qui composent le rite annuel de l'Église latine. Voici, en général, quelle est la composition d'un office :

Ires Vêpres. — 5 antiennes avec psaumes, 1 capitule non

chanté, 1 répons, 1 hymne, 1 magnificat, 1 complies avec antienne.

La messe. — 1 introït, avec verset, 1 collecte non chantée, 1 lecture (épître), 1 graduel, 1 alleluia, 1 évangile, 1 offertoire, 1 communion, 1 post-communion non chantée.

IImes vêpres. — 5 antiennes avec psaumes, 1 capitule non chanté, 1 hymne, 1 magnificat, 1 antienne, 1 complies.

A ces morceaux il faut ajouter le Gloria, le Credo, l'Agnus Dei, la Préface, le Sanctus et un certain nombre de parties récitées, qu'il est inutile d'énumérer ici.

Parmi les nombreux offices, on n'en trouvera pas un seul dont toutes les parties soient contemporaines. Les plus anciens contiennent des chants modernes; les plus modernes contiennent des chants anciens. Plusieurs, tels que l'office du Saint-Sacrement et celui de la Trinité, ont un caractère d'unité plus apparent que la plupart des autres ; il en est de même d'offices très modernes, comme ceux de saint Vincent de Paul, de saint François-Xavier, et d'autres saints récemment canonisés. Mais ceux-là même sont en majeure partie composés de fragments plus anciens, réunis par une sorte de ciment moderne.

En général les offices ne sont pas venus en usage tout formés comme ces derniers. Ils ont été d'abord très courts et composés d'un petit nombre d'éléments, entre lesquels d'autres pièces ont été successivement intercalées. Ce travail d'intercalation s'est continué pour chaque office jusqu'au jour où il s'est trouvé *établi* dans sa plénitude suivant un type admis. Ainsi la fête de la *Transfiguration* est spécifiée dans les Actes du deuxième concile de Nicée, au IVe siècle. Elle est remémorée dans le 94e discours de saint Léon au milieu

du ve, dans Jean de Damas au viiie. La plupart des parties chantées sont dans les plus anciens antiphonaires. Mais l'office spécial ne fut établi qu'au milieu du xve siècle, par Calixte III. De même les parties de plain-chant dans la fête de l'*Immaculée Conception* de la Sainte Vierge sont généralement anciennes ; plusieurs d'entre elles peuvent remonter aux premiers temps de l'ère chrétienne. Mais l'office a été composé au xive siècle par Gerson et confirmé dans le siècle suivant par le concile de Bâle. L'office de *Saint-Joseph* est du même auteur, quoique ce saint fût honoré longtemps auparavant. L'usage des litanies simples paraît fort ancien ; car il est signalé dans saint Chrysostome, saint Cyprien et saint Augustin. Mais c'est saint Grégoire qui, sur la fin du vi^{e} siècle, a institué la *Litanie septiforme*, devenue enfin les *Rogations*. Voici l'indication, de l'établissement ou de la première apparition probable de quelques fêtes :

Ier siècle.	—	Commémoration des morts.
IIe	—	Noël.
IIIe	—	Exaltation de la Croix, Annonciation.
IVe	—	Saint-Étienne, Transfiguration, Invention de la Sainte-Croix.
V^{e}	—	Circoncision, Nativité de la sainte Vierge.
VIe	—	Purification, saint Pierre et saint Paul, saint Laurent, Rogations.
VIIe	—	Toussaint.
VIIIe	—	Bénédiction des cierges.
XIIe	—	Conception de la sainte Vierge.
XIIIe	—	Saint-Sacrement.
XIVe	—	Trinité, Présentation de la sainte Vierge, Visitation.

XVe — Immaculée Conception.
XVIe — Rosaire.
XVIIe — Sacré-Cœur.
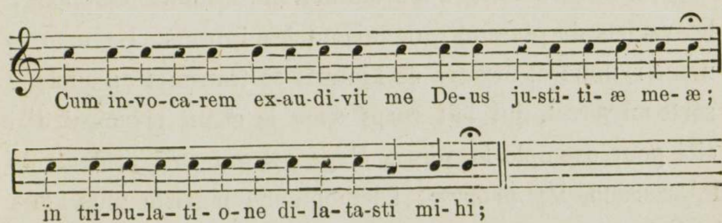
L'ordinaire des offices n'a pas échappé à cette loi de formation. Nous n'avons pas à faire ici l'histoire de ses accroissements successifs; on trouvera plus loin celle de l'Agnus Dei, du Gloria, du Credo, de l'Alleluia et d'autres parties. Nous pouvons ajouter que les plus anciennes hymnes sont du IVe siècle et que les proses n'apparaissent qu'au neuvième. En général, dit Renaudot, il n'existe aucune liturgie que l'on puisse dire antérieure à la fin du IVe siècle.

On est obligé de tenir compte de ces éléments d'histoire ecclésiastique, si l'on veut apprécier à leur valeur les chants de l'Église et les remettre dans le milieu où ils ont été composés. Ce milieu a beaucoup varié, puisque, née en pleine civilisation gréco-romaine, l'Église en a vu la décadence et la chute, a eu à subir les atteintes de la barbarie et n'a pas échappé à l'action transformatrice de la renaissance et de l'art moderne. Nos recherches portent principalement sur la première période et sur sa continuation durant les premiers siècles qui ont suivi la chute de l'Empire romain. On verra que c'est la grande période de production de la musique religieuse dans le monde latin.

II

LA MÉTHODE DE RESTITUTION.

Les chants orthophônes, quand ils n'ont ni rythme ni mesure, se réduisent à un récit qui échappe à toute analyse. C'est en quelque sorte l'embryon de la musique. Toutefois, ils ne sont pas tous également orthophônes : le *Cum invocarem*



et l'*Attollite portas* se présentent comme des exemples rares de monotonie, à moins que l'on ne qualifie de chant la récitation des épîtres et des évangiles. Beaucoup de psaumes et de pièces empruntées aux Livres saints ou aux Pères offrent une sorte de cantilène au commencement et à la fin des versets, et souvent aux hémistiches. Souvent aussi la longueur des notes varie suivant la quantité des syllabes et l'accent tonique des mots; il en résulte une sorte de balancement qui n'est pas la mesure ni le rythme, mais qui, par la répétition de la cantilène sur une longue suite de versets, finit par produire un effet musical. Citons pour exemple les *Lamentations de Jérémie*, qui se chantent à matines le jeudi, le vendredi et le samedi saints. En voici le premier verset, d'après le manuscrit 1090 de la Bibliothèque :

Quo - modo se-det so- la ci-vi- tas ple - na po-pu - lo?

Fac - ta est qua - si vi - du - a Do mi-na gen-ti - um.

Prin- ceps pro-vin-ci - a-rum facta est sub tri - bu- to.

Et ainsi de suite.

A un troisième degré d'évolution musicale on peut placer les versets de psaume qui suivent les introïts. Le mouvement rythmé et mesuré de l'introït se transmet en quelque sorte au verset, qui fait corps avec le chant principal. J'ai cité pour exemple le verset *Exsurgat* qui suit l'introït de l'Ascension, *Regna terræ;* l'orthophônie n'existe plus alors que dans le milieu du verset, dans ce qu'on appelle sa teneur, et encore y est-elle soumise à la quantité et à la mesure, c'est-à-dire à deux lois essentielles de la prosodie.

Toute cette musique est d'une extrême simplicité, accrue encore par la manière dont on exécute les chants orthophônes dans nos églises. En effet, la notation donnée ci-dessus, du premier verset des *Lamentations* est celle du XIIIe siècle. Presque partout aujourd'hui ce mouvement prosodique est négligé et l'on chante toutes les notes égales, sauf celles de la dernière syllabe avant chaque repos, notes qu'on prolonge, même au delà du nécessaire. Il serait très facile cependant de faire sentir l'accent des mots et la quantité des syllabes dans la récitation des psaumes.

S'il est vrai, comme on est en droit de le penser, que le chant des psaumes passa tout fait des cérémonies juives à

celles des chrétiens, il ne rencontra aucun obstacle. Car un chant monotone peut être appliqué à une langue quelconque, au grec et au latin comme à l'hébreu... Quant aux inflexions du commencement et de la fin, elles ne portent que sur quelques syllabes. Mais du moment où un air de musique est composé pour des paroles données, il devient très difficile de leur substituer des paroles d'une autre langue, parce que la prosodie n'en est plus la même. Dans ce cas l'air s'altère pour s'appliquer aux nouvelles paroles, et la pensée musicale se trouve plus ou moins dénaturée. Dans les chants des prêtres grecs je n'ai pas reconnu un seul air de l'Église latine. Il existe un cantique assez moderne en l'honneur de la Vierge, cantique qui commence par ces mots : τὴν ὡραιότητα τῆς παρθενίας σου. Il se trouve aussi en latin dans le répons *Sancta et immaculata virginitas;* mais les airs sont différents. Le *Trisagion* se chante en grec, puis en latin, le vendredi saint; les deux airs sont à peu près les mêmes; seulement le latin y a donné plus de valeur aux notes d'agrément. Quant au *Kyrie,* on n'a pas même essayé de le traduire; les Latins le chantent en grec.

C'est pourquoi les morceaux de musique rythmée et mesurée de l'Église latine ont été expressément composés sur des paroles latines et non apportés du dehors; ce sont des chants latins. Quand nous les soumettons à une analyse et que nous restituons par ce moyen le rythme et la mesure qu'ils ont eus lors de leur apparition, cette analyse a nécessairement pour base les lois de la prosodie latine, en même temps que les besoins de la phrase musicale qui est proprement le rythme.

Si l'on écrivait en plain-chant, avec notes égales, un air

fait pour des paroles françaises et qu'on proposât à un musicien de rétablir cet air inconnu de lui, sur ces mêmes paroles, il ne le pourrait pas, car le français n'est pas une langue prosodique, ou du moins il l'est très peu en comparaison du latin. Le latin est plus exigeant que le grec en matière de prosodie. Nous ne connaissons que le sanscrit qui, à cet égard, soit comparable au latin. Ces deux langues sont d'une rigueur que l'on pourrait dire absolue. Dès lors, il devient possible d'énoncer les lois sur lesquelles repose l'application du chant aux paroles ou, ce qui revient au même, des paroles au chant, dans les morceaux écrits en latin. C'est cette application réciproque qui portait le nom de *prosodie*, προσῳδία. C'est le vrai sens du mot. Posons donc le principe suivant : la restitution du rythme et de la mesure dans les chants latins repose sur une double base : la *quantité* et l'*accent*. Mais on se convaincra bientôt que l'accent joue ici le premier rôle et que le rôle de la quantité, si important qu'il soit, est secondaire; cela tient à ce que souvent la quantité d'une voyelle est altérée par les lettres ou par les syllabes qui l'avoisinent, tandis que l'accent n'est presque jamais altéré ni déplacé. Dans les premiers temps de la langue latine, l'accent primait la quantité. Aux temps classiques, la quantité prima l'accent dans la langue littéraire et surtout dans les vers, mais non dans le peuple. Au IIIe siècle avant Jésus-Christ l'accent avait repris sa suprématie, on ne distinguait plus nettement une longue d'une brève, quand ni l'une ni l'autre n'était accentuée. C'est sous ce régime de l'accent qu'ont été composés les chants de l'Église. Parlons d'abord de la quantité.

1° *La quantité*. Supposons un chant aussi simple que

possible, un chant syllabique, c'est-à-dire n'ayant qu'une note pour chaque syllabe. La loi prosodique sera qu'à une syllabe longue réponde une note longue, à une brève une brève. C'est la *loi de la quantité*. Ainsi, dans la prose de l'Ascension, quand on écrit *mortis* et qu'on chante ♪♩, on commet une faute de prosodie; de même *vivus* ♪♩ *mitis* ♪♩, *mortuis* ♪♩♪, et une foule d'autres, soit dans cette prose, soit dans celles des autres offices.

La versification latine, n'étant pas nécessairement liée à la musique, repose sur la constitution des *pieds*, qui sont composés de longues et de brèves; et elle admet que la longue vaut deux brèves. Dans le langage, il existe en réalité des syllabes de plusieurs longueurs; les voyelles de liaison sont très brèves, par exemple *i* dans *dominus* *. Une brève appartenant à une racine est déjà plus longue, par exemple *e* dans *Deus*. De même les syllabes comptées comme également longues dans les vers n'ont pas toutes la même durée dans le langage : dans *virtus*, *virtutis*, *u* est plus long que le premier *i*, parce que cet *i* est bref dans *vir*, homme, d'où *virtus* est dérivé. Si un chant reproduisait exactement la quantité réelle des syllabes latines, il devrait distinguer autant de valeurs de notes qu'il y a de quantités dans le langage. Dans la notation moderne, il y a des valeurs se divisant par 2, depuis la ronde qui vaut 4 unités jusqu'à la quadruple croche, qui vaut un seizième de l'unité, par conséquent 1/64 de la ronde. Mais cette division extrême du temps n'a pas en vue la quantité des syllabes ni la prosodie. Elle répond à une autre loi de la composition musicale.

* On a dit aussi *domnus*.

Si la langue latine était encore parlée, nous connaîtrions exactement la quantité réelle des syllabes des mots dans le langage. Par les vers des poètes, nous en connaissons seulement la valeur conventionnelle, telle qu'elle fut adoptée par la poésie. Cela est insuffisant, puisque, dans l'air syllabique que nous supposons, les syllabes ne sont pas simplement des longues et des brèves et qu'elles y ont des valeurs plus variées. La langue italienne, très voisine du latin, nous fournit de nombreux et importants éléments pour cette restitution des valeurs, car il y a deux choses qui ne changent presque pas dans les transformations des langues, ce sont la quantité et l'accent. Outre l'italien, les autres langues dites néo-latines, surtout l'espagnol, peuvent aider à la solution des questions de détail. Nous ne pourrions entrer ici dans ces analyses sans faire un traité de prosodie comparée, ce qui nous éloignerait de notre but. Il suffit de dire que dans les morceaux de chant que nous avons restitués, ces comparaisons nous ont été souvent utiles. Nous avons pu nous assurer, par exemple, qu'une voyelle suivie de deux consonnes, qui est toujours longue dans les vers, peut être brève dans la prosodie musicale et n'être représentée que par une note brève. On en verra ici de nombreux exemples.

La versification latine nous apprend au contraire qu'une voyelle brève peut être comptée pour longue si elle est à la fin d'un vers; *nectere vota* est une fin de vers hexamètre, où *vota* ♩♪ compte pour un spondée ♩♩. Dans le langage, chaque portion de phrase peut être considérée comme un versicule, dans lequel la dernière syllabe, quelle qu'elle soit, a la valeur d'une longue. Par exemple, dans l'antienne :

Stans beata Agatha, in medio carceris, expansis manibus, orabat ad Dominum, les syllabes *tha, ris, bus, num*, qui sont brèves dans la versification, ont la valeur d'une longue parce qu'elles sont finales ; elles pourront donc aussi avoir la valeur d'une longue dans le chant.

2° *L'accent*. Nous avons dit que, par sa fixité, l'accent tonique est l'élément prosodique par excellence dans la langue latine. L'accent tonique des mots latins nous est connu presque complètement par l'italien. Il y a dans la *Divine Comédie* des vers qui sont à la fois latins et italiens, appartenant également aux deux langues ; il y a des vers latins intercalés dans la phrase italienne et scandés avec elle. Ainsi le chant XXXIV de l'*Enfer* commence comme l'hymne de la Passion et se continue en italien :

> Vexílla régis pródeunt inférni
> Vérso di nói, etc.

Des nombreux exemples fournis par Dante, où les mots latins sont soumis au rythme de la strophe italienne, on peut conclure que l'accent latin a passé presque sans altération dans la langue moderne.

En second lieu, les noms italiens n'étant pas déclinés, non plus que les adjectifs, on peut s'assurer par l'italien que la déclinaison latine ne déplaçait pas toujours l'accent, quoique la dernière fût longue, mais qu'au génitif pluriel en *orum, arum*, il y avait un accent sur l'*o* et sur l'*a*, voyelles longues.

Voici les principes de l'accentuation latine : 1° Un monosyllabe est accentué quand il n'est ni enclitique ni proclitique.

— 2° Un dissyllabe est accentué sur la première : de l'aigu, si elle est brève ou si la dernière est longue ; du circonflexe, si elle est longue avec la dernière brève. — 3° Un polysyllabe a l'accent sur l'avant-dernière si elle est longue par nature ou par position et si la dernière est longue ; sur l'antépénultième, si l'avant-dernière est brève.

En latin, l'accent n'est jamais sur la dernière syllabe. Ainsi Χριστός est devenu Chrístus. L'exemple suivant, tiré du VIIe chant du *Paradis* :

Osánna sánctus Déus sabaóth
Superillústrans cláritáte túa, etc. ;

et cet autre, pris du XXVIIe chant du *Purgatoire* :

Veníte, bénedícti Pátris méi,

nous montrent des mots ayant comme deux accents, savoir les deux *a* de *claritate*, *be* et *dic* dans *benedicti*. On trouvera ces dernières paroles en musique dans l'introït de la sépulture des Petits Enfants, ci-après.

L'accent a pour effet de donner à une syllabe une valeur supérieure à celle des autres. Ainsi, dans *Dóminus*, *do* a plus de valeur que *mi* et que *nus*. Il en résulte que la syllabe accentuée, si elle est longue, tend à se prolonger davantage ; si elle est brève, elle devient pour ainsi dire longue musicalement. Dans *dilígite justítiam*, les *i* accentués ont la valeur de longues au chant XVIII du *Paradis*, quoiqu'ils soient brefs dans les vers latins.

En augmentant la valeur musicale d'une syllabe, l'accent a pour second effet de diminuer celle des syllabes voisines, surtout de celle qui suit : *resúrgunt mórtui* est représenté

en musique par 𝅘𝅥𝅯♩ ♪♩ 𝅘𝅥𝅯♪, avec l'*i* plus ou moins long comme syllabe finale.

Règle : Dans la restitution des mesures, la loi fondamentale est donc énoncée ainsi : *la syllabe accentuée répond à un temps fort*. Tout le monde sait que, dans la mesure à 2 ou 3 temps, le temps fort est le temps frappé ; que dans la mesure à quatre temps, il y a deux temps forts, le premier et le troisième. Cette loi est pour ainsi dire absolue ; l'exacte correspondance du temps fort dans la musique et de la syllabe accentuée dans les paroles a été la base du chant latin ; si, dans la lecture, on s'écarte de cette règle, on obtient ce que les anciens appelaient une *cacophonie*.

La quantité vient en second ordre et en quelque sorte comme élément complémentaire du rythme.

Dans un chant syllabique, à une syllabe longue répond une note longue, à une brève une brève. Mais si l'accent porte sur une syllabe brève, il a pour effet de l'allonger musicalement. Ici donc, le rythme est produit par les deux éléments prosodiques qui viennent d'être signalés : la quantité et l'accent ; il est exposé à toutes les irrégularités d'un simple récit et constitue une sorte de déclamation. Il est rare de trouver dans un morceau de prose un mouvement rythmique se répétant deux ou plusieurs fois de suite par le seul effet de la quantité et de l'accent. Je ne sais pas si, dans tout le plain-chant proprement dit, on rencontrerait un seul morceau de musique purement syllabique. En voici un pourtant qui l'est presque, puisque le syllabisme n'y est altéré que sur le seul mot *vulnera*. Je le cite d'autant plus volontiers que cette petite mélodie hypophrygienne (*sol*, avec *ré* pour dominante) se rencontre fréquemment dans

les antiennes; elle est originale et intéressante à plus d'un titre; elle est tirée de l'office de sainte Agathe, 2mes vêpres. Agathe interroge; l'Ange répond :

AGATHA.

Quis es tu, qui ve - ni - sti ad me, cu - ra - re

ANGELUS.

vul - ne- ra me - a? — E-go sum A- po-sto-lus Chri-sti;
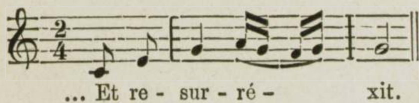
Ni- hil in me du - bi - tes, fi - li - a.

Le dédoublement des notes sur le mot *vulnera*, mot de trois syllabes représenté par cinq sons, nous amène à parler d'un procédé souvent employé pour obtenir, malgré les paroles, la régularité du rythme et de la mesure. En effet, une longue étant égale en durée à deux ou à plusieurs brèves, peut elle-même être conçue comme partagée en autant de brèves qu'elle en représente naturellement. Cela fait, rien n'empêche le musicien de mettre des sons différents sur ces fractions de la longue, soit en montant, soit en descendant, soit en promenant la voix sur les notes de la gamme, et cela pour une même syllabe du texte. Ce sont ces mouvements plus ou moins prolongés de la voix, que les anciens Grecs appelaient μελισμός, *mélisme;* ce sont eux en effet qui souvent rendent la mélodie possible. Car les fractions de longue ne sont pas forcément égales entre elles; leur inégalité permet de les distribuer sur les divers temps de la mesure, comme on le voit dans le mot *vulnera* ♪♪♪, ♫,

où les cinq notes sont réparties en deux temps égaux. C'est là aussi un des éléments de la restitution méthodique des airs du plain-chant*.

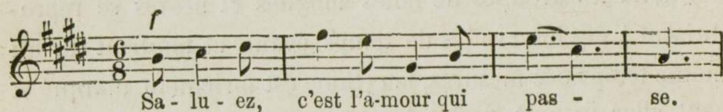
Quand les groupes de notes longues et brèves se reproduisent à des intervalles de temps égaux et tombent sur un même temps des mesures, le rythme est fortement marqué et peut aller jusqu'à régler les mouvements des bras et des jambes des auditeurs. C'est ce que l'on constatera facilement dans la plupart des graduels et des introïts, qui sont des marches. On peut aussi étudier à ce point de vue la marche ci-après : *Salvos nos fecit Deus,* répons que l'on chante en portant en terre le corps des petits enfants; c'est une marche vive et pleine de gaieté, comme tout l'office dont elle fait partie. Les petits enfants morts sont considérés comme des « prémices offertes à Dieu et à l'Agneau » ; c'est un sacrifice de joie pour le chrétien : la musique le dit. Citons encore la marche *In Paradisum* de l'office des Morts.

On verra enfin que, dans le plain-chant, un membre de phrase musicale portant sur un mot dépasse très souvent les limites d'une mesure. Dans ce cas l'accent du mot peut porter sur un temps faible, malgré la règle, et la fin du même mot porte sur le temps fort de la mesure suivante; exemple (*Quasimodo, Ant.*, v[e]) :



* Cet exemple montre la différence de la composition musicale et de la versification : car en vers, *vulnera* ne pourrait pas être autre chose qu'un dactyle, c'est-à-dire une longue suivie de deux brèves. Ici sa valeur mélodique est divisée tout autrement.

Nous avons, même en français, un grand nombre d'exemples de prosodie violée, dont on peut se rendre compte. J'en prends un au hasard, dans une romance :



Cette phrase contient plusieurs fautes : *lu* est bref en français et non pas long, dans le mot *saluez ; ez* est long et non pas bref; de plus *ez* porte l'accent et doit répondre à un temps fort, c'est-à-dire prendre la place de *c'est*, qui devient bref. Une personne non prévenue comprendrait la phrase ainsi : Salue, essaie l'amour qui passe; cela donnerait un tout autre sens, mais il n'y aurait pas de faute de prosodie.

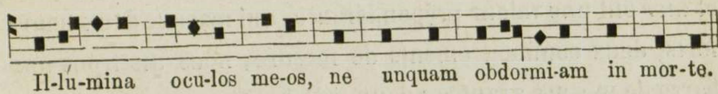
Le latin est beaucoup plus exigeant que le français. Nous serons donc plus sûrs d'en restituer exactement les rythmes et les mesures, si nous nous écartons le moins possible des lois naturelles et simples de la prosodie latine, telles qu'elles viennent d'être exposées.

III
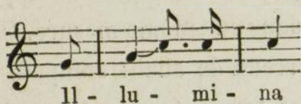
RESTITUTION DES CHANTS.

I. — *Application de la méthode en général.*

I. Le petit morceau que nous allons analyser est une antienne tirée de l'office des Morts, 1[er] nocturne; le texte est extrait du psaume 12. Le chant est dans le mode dorien, gamme de *mi*.
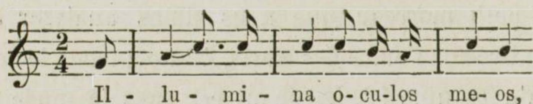


La quantité des syllabes est la suivante : *il* est long par position, mais bref naturellement, comme étant la préposition *in;* — *lu* est long et porte l'accent, il représente donc un temps fort à double titre ; — *mi* est une voyelle de liaison, par conséquent très brève; représentée ci-dessus par un losange, elle indique la fin d'un temps, de sorte que *na*, qui est long, répond au temps suivant et commence une mesure; on a donc pour restitution de ce mot :
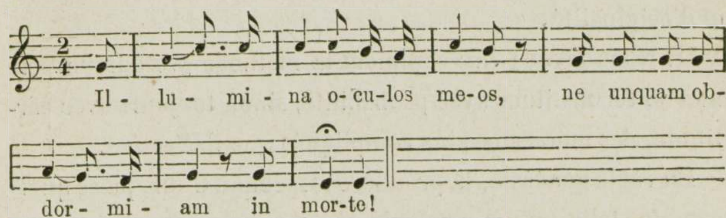


Dans *oculos*, *o* est bref et porte l'accent; il a une valeur moyenne entre la brève et la longue ; entre autre il est sous l'influence du temps fort, *na ;* — *u* est très bref comme lettre

de liaison ; — *os* est long dans les vers, mais il est abrégé dans le langage par l'influence de la syllabe accentuée, et parce qu'il est, immédiatement et sans respiration, suivi de *meos*, dans lequel *e* porte l'accent. Dans *meos*, *me* étant accentué répond, quoique bref, à un temps fort, mais évidemment à un temps moins fortement marqué que *lu* dans *illumina*. Ainsi les trois premiers mots s'écriront nécessairement ainsi :



Dans le seconde partie de l'antienne, les deux syllabes *dor* et *mor* ont une valeur prépondérante, qui marque deux temps forts, deux commencements de mesure; nous mettrons une barre de mesure avant ces deux syllabes ; — au contraire *mi*, représenté par une losange, est très bref et marque la fin d'une mesure. Nous aurons donc, au milieu de la phrase, le groupe *dor-mi-am*. A la fin, *mor* sera également précédé d'une barre de mesure ; de sorte que *am* et *in* devront former la mesure précédente. — Il ne reste plus à rendre que les quatre syllabes *ne unquam ob ;* on pourrait faire *ob* très bref et allonger d'autant la note de *quam;* mais *quam* est bref et ne porte pas l'accent. On est donc conduit à représenter les quatre syllabes par quatre notes égales et de longueur moyenne, de manière à les comprendre dans une même mesure. On obtient en définitive un petit morceau de chant composé de deux phrases suivies et conjointes, formant un tout complet et parfaitement musical; ce chant est rythmé, mesuré et irréprochable quant à la prosodie. De plus il est d'un grand effet moral et approprié à la circonstance ; car on le chante pour un mort, au pre-

mier nocturne, c'est-à-dire à la nuit close, avant l'heure du sommeil : « Illumine mes yeux, qu'il ne m'arrive pas de m'endormir dans la mort. »



L'analyse précédente porte sur un morceau simple et court, dont la musique est presque syllabique. La même méthode peut s'appliquer à tout le plain-chant, même à des morceaux composés longtemps après l'époque du pape Grégoire Ier. Il faut seulement s'assurer d'abord, ce qui est très facile, que ces morceaux sont bien du plain-chant proprement dit et non des psalmodies comme le *Dies iræ;* car on ferait une œuvre parfaitement ridicule, si l'on soumettait à la mesure, au rythme, à la prosodie, c'est-à-dire aux lois de la musique savante, des cantilènes où l'on n'a tenu compte ni de la quantité ni de l'accent. Le *Te Deum*, quoique plus ancien, paraît avoir été composé de cette manière. La plupart des *Credo* et des *Gloria in excelsis* rentrent dans cette même classe et n'admettent guère la prosodie; quelques-uns pourtant semblent y pouvoir être ramenés; par exemple le *Gloria* des dimanches et semi-doubles, qui est à deux chœurs, chantant alternativement en $\frac{2}{4}$ et en $\frac{6}{8}$. Le *Salve Regina* de Hermann Contractus (Veringhen) est en plain-chant, quoiqu'il ait été composé en 1040, au moins 440 ans après la réforme grégorienne. Chanté avec des notes égales, comme il

l'est le plus souvent, il ressemble à tous les autres chants d'église ; ramené au rythme que son auteur lui avait certainement donné, c'est un morceau de musique plein d'entrain et d'originalité.

II. Nous devons dire comment la méthode prosodique permet de reconstituer avec probabilité, sinon toujours avec certitude, des morceaux plus compliqués que l'*Illumina.*

En règle générale, la première inspection d'une pièce quelconque, telle qu'un graduel, montre des groupes de notes affectées à certaines syllabes. En bonne prosodie, une syllabe répond à un temps ou, si elle est plus ou moins brève, à une portion de temps. On est ainsi porté à croire que les groupes représentent des temps complets, si la syllabe est longue ou si elle a la valeur d'une longue à cause de l'accent. Un groupe de deux notes devra être figuré par deux croches, un groupe de quatre notes par quatre doubles-croches. Les groupes de trois notes, s'ils forment en quelque sorte la teneur du morceau par leur fréquence, indiqueront une mesure à trois temps ou une mesure de 6|8. Mais ces suppositions ne deviendront probables et ne feront place à la certitude, que si les lois prosodiques de la quantité et de l'accent sont observées. On doit essayer une première distribution des notes d'après l'hypothèse fournie par leur groupement dans les livres. Si cet essai produit des violations de la prosodie, il faut en faire un autre. En effet deux notes sur une même syllabe peuvent être égales ou inégales, telles que ♪♪ ou ♪. ♬ ou ♬♪. ; de même pour un groupe de trois ou de quatre notes.

On devra donc se guider avant tout sur les *chutes*, c'est-à-dire sur les syllabes accentuées et importantes, qui marquent les temps forts. On tracera des barres de mesure avant ces

syllabes et l'on aura ainsi une première division de tout le morceau. Prenons pour exemple la phrase du Cantique des cantiques : *sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias.* Elle devra être ainsi partagée par la seule vertu des accents : *sícut lílium ínter spínas, sica míca méa inter fìlias.* On voit que, tous les mots étant courts et la plupart dissyllabiques, la division en mesures est facile. La phrase suivante est moins simple : *chorus angelorum te suscipiat;* elle est coupée ainsi par l'accent : *chórus ánge lórum tésus cípiat.* Par cette analyse on a, en quelque sorte, la charpente de la mélodie.

Les syllabes très brèves, terminant presque toujours un temps, donneront un indice complémentaire et confirmatif de cette première division.

Les subdivisions seront fournies par les groupes de notes; et l'on reconnaîtra très vite si le morceau était à 2 ou à 3 temps, en 2[4 ou en 6[8, ou dans toute autre mesure. Le rythme, qui est la distribution des longues et des brèves dans les temps des mesures et qui, lui aussi, est basé sur l'accentuation, ne tardera pas à se montrer. Dès lors la valeur relative de toutes les notes du morceau et leur distribution dans les mesures seront fixées. On exécutera, soit avec la voix, soit avec un instrument, et l'oreille rectifiera les erreurs de détail qui auraient pu se glisser inaperçues, mais seulement celles-là.

Telle est la méthode, applicable à tout le plain-chant, c'est-à-dire à tous les airs compris dans la seconde catégorie.

On est aidé dans son emploi par une circonstance particulière. Certains morceaux sont des marches; par conséquent ils ne sont pas à trois temps et leur mouvement doit être tel, que les temps marquent le pas d'une personne qui s'avance.

Tels sont les graduels : ils s'exécutaient pendant la marche solennelle et cadencée du clergé allant de l'épître au jubé ou à l'ambon pour la lecture de l'évangile. Tels sont aussi les introït, ou du moins beaucoup d'entre eux, qui s'exécutaient durant l'entrée des fidèles. Plusieurs autres morceaux sont aussi des marches et doivent présenter les caractères essentiels d'une marche. C'est certainement une facilité de plus pour la restitution de l'ancienne musique. Je dois pourtant dire que les introït et plus encore les graduels sont parmi les morceaux dont la resiitution est la moins aisée, à cause du grand nombre de notes dont ils sont chargés. Ces notes, à moins d'être d'une rapidité que les voix ordinaires ne comportent pas, devront être partagées en groupes et réparties dans plusieurs mesures.

C'est cette accumulation de notes sur une syllabe qui avait jusqu'à présent fait obstacle à la restitution des anciens airs. On ne savait ni quelle valeur donner à chacune d'elles, ni comment les distribuer entre les mesures. La commission de Reims et de Cambrai prouva que ces séries de notes étaient partagées en groupes ; mais elle ne pouvait remonter au delà du XIIIe siècle. Les douze cents ans écoulés restaient dans l'obscurité. L'application d'une méthode régulière permet de percer ces ténèbres; dans les pages qui suivent on va les voir se dissiper entièrement.

II. — *Restitution des antiennes.*

Le plain-chant vrai comprend, comme nous l'avons dit, les *antiennes*, les *introït*, les *graduels*, les *alleluia*, les *offertoires*, les *communions*, les *répons*, les *traits;* à cette liste il

faut ajouter certains chants spéciaux, tels que des *gloria*, des *kyrie*, des *agnus* et certains *cantiques*, quelquefois désignés sous le nom d'antiennes, mais qui ne sont pas des antiennes ; tels sont par exemple l'*Inviolata*, l'*Alma Redemptoris*, l'*Ave verum*. Tout cet ensemble forme un corps de musique très considérable et renferme plusieurs milliers de morceaux. Le groupe des antiennes est de beaucoup le plus nombreux: tandis que dans chaque office il n'y a qu'un graduel, un offertoire, une communion, on trouve 5 antiennes aux I^{res} Vêpres et une à Magnificat, 5 aux IIes Vêpres et une à Magnificat, en outre une antienne à chaque complies ; cela fait 14 antiennes pour un office. C'est, en moyenne, un groupe de 14 antiennes contre un groupe de 8 ou 10 autres chants. Rappelons-nous que les psalmodies ne sont pas comprises dans le plain-chant ; elles sont de la catégorie des orthophônes ; les hymnes et les proses appartiennent au chant dit musical.

On peut donc partager le plain-chant proprement dit en deux groupes, les antiennes et les autres morceaux. Cette division n'est pas arbitraire, voici sur quoi elle repose. Les antiennes sont de petits chants du genre simple ; les autres, à peu d'exceptions près, sont de la musique fleurie. On verra tout à l'heure que cette différence est profonde.

Si l'on compare entre eux les antiphonaires, on observe deux faits notables. Premièrement, le chant d'une antienne est identique, c'est-à-dire composé des mêmes notes, dans les manuscrits et dans les éditions imprimés ; quand l'identité n'est pas absolue, les différences sont petites. Ce fait est signalé par la commission de Reims et de Cambrai. En second lieu, le rythme, quand il est marqué, ne diffère pas nota-
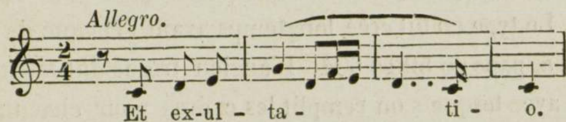
blement, d'un livre à un autre. La conservation du chant des antiennes s'est donc faite très fidèlement dans les divers pays latins. Ces deux faits peuvent s'expliquer par la simplicité et le caractère, en quelque sorte, typique de ces mélodies. Leur brièveté aussi les sauva ; car n'étant dans les offices que de courts préludes au chant des psaumes, elles ne devaient pas être allongées, et rien n'invitait à les altérer.

Un troisième fait est encore plus intéressant : c'est que le rythme des antiennes, dans les antiphonaires qui le donnent, est à peu près identique au rythme obtenu par notre méthode. Puisque celle-ci n'est que l'application rigoureuse de la prosodie, les chants rythmés des manuscrits étaient donc soumis aux lois prosodiques du latin et l'on observait encore ces lois à l'époque où les originaux de ces livres ont été rédigés. Nous ne possédons aucun de ces originaux primitifs, mais on peut admettre qu'ils dataient de saint Grégoire et qu'ils étaient destinés à fixer des mélodies déjà anciennes et connues.

Notre méthode nous oblige ensuite à opérer le partage des rythmes en mesures ; or ce partage, pour les antiennes, se fait en général de lui-même avec la plus grande facilité. Cela tient surtout à ce que, dans des mélodies simples, le rythme et la mesure ont l'un et l'autre pour élément essentiel l'accent. Nous pouvons donc avoir pour certain que nous possédons désormais la mesure et le rythme des antiennes en général.

L'antienne est de la musique simple, naturelle, souvent syllabique, n'admettant que deux notes, rarement trois, plus rarement quatre, pour une même syllabe. Quand il arrive que ce nombre soit dépassé, les notes en plus sont des notes de liaison destinées à faciliter la construction de la phrase mu-

sicale ou à produire un effet moral ; ce ne sont pas des fioritures. La phrase que voici est tirée de l'antienne III[me] des I[res] vêpres de saint Jean-Baptiste; cette fête est une des plus anciennes de l'Église.



Les antiennes ordinaires sont chantées chacune avant un psaume aux I[res] et aux II[mes] Vêpres, avant le Magnificat et, à Complies, avant un psaume. Souvent les cinq antiennes de vêpres font partie d'un même récit tiré de quelque chapitre de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Dans ce cas on peut faire abstraction des psaumes et l'on s'aperçoit que les antiennes, ainsi rapprochées, ont entre elles un lien musical comme elles sont liées par le sens des paroles. On est autorisé à croire qu'elles ont fait primitivement partie d'une même composition, démembrée lors de la constitution des offices.

En effet, comme nous l'avons dit, les offices de l'Église sont de dates fort différentes. Le plus ancien parait être l'office des Morts ou du moins la Commémoration; la Pentecôte est citée par Tertullien au second siècle. Mais la Circoncision ne date que du cinquième, la Toussaint du septième, l'office de la Conception de la Vierge a été organisé par Anselme de Cantorbéry au douzième siècle, celui du saint Sacrement par Thomas d'Aquin au treizième; l'office de saint Vincent de Paul et plusieurs autres sont tout à faits récents. Les antiennes de ces fêtes leur sont fort antérieures ; elles ont été puisées à d'anciennes sources, c'est-à-dire dans les plus vieux Antipho-

NAIRES. Ces livres eux-mêmes n'étaient que des recueils de chants usités dans les églises d'Occident et transmis soit par d'antiques notations plus ou moins imparfaites, soit par la tradition orale.

La forme adoptée pour les offices est toujours à peu près la même. Le type en fut créé longtemps avant l'époque de saint-Grégoire, pape de 590 à 604. L'ancien trésor dut fournir les chants avec lesquels on remplit les cadres pour chacune des nouvelles fêtes. Il y a donc ordinairement un lien historique, de même qu'un lien musical, entre les antiennes d'un même office. C'est le rapprochement des textes qui est le guide le plus sûr et en même temps le plus commode pour la reconstitution de l'œuvre musicale, dont les antiennes groupées faisaient primitivement partie.

En outre, tel passage des Écritures a souvent fourni plus de chant qu'il n'en fallait pour les antiennes d'un seul office, attendu que les antiennes sont ordinairement très courtes. Dans ce cas on s'est servi de ce passage pour défrayer plusieurs offices, et le chant démembré a été, comme les paroles, dispersé sur plusieurs points de l'année. On peut recueillir et rapprocher ces fragments épars, de façon à rétablir l'ensemble primitif. Le chant ayant été fait pour les paroles le rapprochement des versets dispersés donne celui des chants qui les accompagent, et la masse énorme et incohérente des antiennes se trouve, à la fin, répartie sous un petit nombre de chefs. Chacun de ces chefs fait ressortir une œuvre musicale, quelquefois de longue haleine, antérieure à l'organisation des offices où ses fragments sont entrés.

Ce travail de reconstruction, qui paraît énorme, est grandement facilité par les écrits nombreux relatifs aux liturgi-

et aux textes sacrés. Ainsi, les CONCORDANTIÆ de Dutripon permettent de trouver tout de suite l'endroit de la Vulgate d'où a été tiré un texte, pourvu que ce texte soit dans la Vulgate. Or, fait à noter, les textes du plain-chant sont presque tous extraits de l'Ancien et du Nouveau Testament. On peut donc tenter la restauration des œuvres musicales d'où les antiennes sont venues. Mon but n'est pas de faire ce travail, qui demanderait un temps très long ; ce serait comme si un architecte voulait rebâtir plusieurs édifices ruinés, dont les pierres seraient jetées pêle-mêle sur un terrain ou encastrées dans des constructions modernes. Toutefois, ici, les pierres sont numérotées.

Je me suis contenté de réaliser deux spécimens avec deux séries de textes facilement reconnaissables, celle du *Cantique des cantiques* et celle de l'*Apocalypse*. Celle-ci m'a fourni 86 morceaux, presque tous d'une grande beauté et bien suivis.

Le nombre des morceaux du Cantique atteint 57, savoir 44 antiennes, 5 graduels, 3 communions, 2 alleluias, un introït, un répons et un trait. Les offices où ces morceaux sont entrés sont les suivants :

Conception de la sainte Vierge,
Immaculée Conception,
Nativité de la sainte Vierge,
Présentation de la sainte Vierge.
Fête de la sainte Vierge,
Saint-Nom de Marie,
Notre-Dame des Sept-Douleurs,
Assomption.

Couronne d'épines.
Sainte Madeleine.
Une Vierge Martyre.
Une Vierge non Martyre.
Les Saintes Femmes.
Sainte Geneviève.
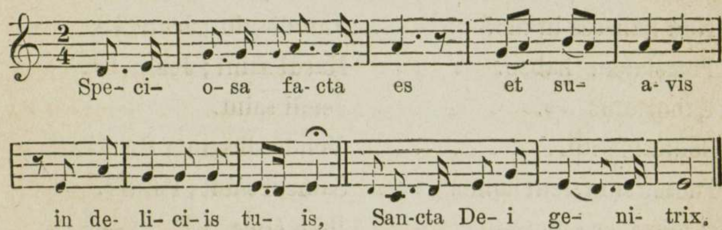
Il y a peut-être encore quelques fragments du Cantique, qui ne sont pas tombés sous ma main et qui pourront être ajoutés à ceux-là et mis à leur rang.

Les quatorze qui ne sont pas des antiennes ont les caractères de la musique fleurie, dont il va être question tout à l'heure. Ils n'en faisaient pas moins partie de l'œuvre primitive; on verra en effet qu'ils ont existé d'abord comme musique simple et n'ont été que plus tard chargés de notes, pour paraître à l'état de graduels, de communions, en un mot de musique fleurie. C'est un des faits les plus importants que nous ayons eu lieu de constater, car il est général.

On n'a pas besoin d'appuyer ici sur le caractère esthétique des antiennes; il ressort assez par lui-même. Selon nous, beaucoup d'entre elles montrent l'art antique dans toute sa pureté, art que rendent plus saisissant encore la réalité de la vie chrétienne à laquelle ces chants étaient mêlés, la sincérité, la profondeur et l'énergie des sentiments qu'ils exprimaient. Ce ne sont point des combinaisons de sons faites à froid sur des aventures imaginaires. C'est l'élan spontané de ces âmes fortes et tendres qu'étaient les premiers chrétiens. Il y a de tout dans les antiennes: des récitatifs et des dialogues chantants, des préceptes de morale, des pleurs, des cris de joie et

de triomphe, des chants lugubres, des peintures gracieuses. Il y a aussi des tableaux fantastiques : l'*Apocalypse* en a fourni d'une grande richesse de mélodie, aussi bien que les versets d'Isaïe, de Zacharie et de Daniel.

Du reste, quant à la musique, les antiennes sont moins nombreuses qu'elles ne le paraissent. Il y a eu comme des formules musicales, ayant une certaine élasticité, qui ont été adaptées à des paroles différentes et introduites dans plusieurs offices. Ces formules ont dû être d'abord un air fait sur des paroles déterminées; cet air a plu, et, comme il pouvait comporter certaines modifications, il a été reproduit plus ou moins souvent et conformément à la prosodie. Pour qu'il ne reste aucun doute sur ce point, voici un morceau du *Cantique des cantiques* avec la liste de ses principales éditions. Choron disait en parlant de cette mélodie : « Elle vient des anges, les hommes n'auraient jamais pu l'inventer. »



C'est le verset 6 du chapitre VII ; il est tiré des vêpres de la sainte Vierge. Pour l'adapter à cet office et en changer l'esprit, on ajouta la coda *Sancta Dei genitrix*. Cette addition est bien dans le caractère du morceau, qui est dans le mode dorien pur, avec *mi* pour note finale. La jonction est faite par un

ré d'agrément. Cette coda se trouve aussi dans plusieurs antiennes, comme partie intégrante du chant; ici l'air du Cantique finit évidemment à *tuis*. Voici la liste, probablement incomplète, de vingt-six reproductions de l'air ci-dessus :

Ecce veniet rex.	2e semaine de l'Avent; Act. 13.
Sion, renovaberis. . . .	(idem)
Qui post me veniet. . . .	(idem)
Apud Dominum.	Noël, 2e vêpres; Ps. 129.
Ecce video cœlos. . . .	Saint Étienne; Act. 7.
Thesaurizate vobis. . . .	Mercredi des Cendres; Matth. 6.
Sicut fuit Jonas.	1er merc. de Carême; Matth. 12.
Propheta magnus	5e jeudi de Carême; Luc, 7.
Si quis sitit.	Dim. de la Passion; Jean, 7.
Multa bona opera. . . .	Ibid.; Jean, 10.
Desiderio desideravi. . .	N.-D. des Sept-Douleurs; Luc, 22.
Non haberes in me. . . .	Lundi saint; Jean, 19.
Potestatem habeo. . . .	Mardi saint; Jean, 10.
Exhortatus es.	Jeudi saint.
Confundantur.	Vendredi saint; Ps. 34.
Factus sum sicut homo. . .	Samedi saint; Ps. 87.
O mors, ero mors tua. . .	Ibid. Osée, 13.
Plangent eum.	Ibid. Zach., 12.
Elevatis manibus. . . .	Ascension; Luc, 24.
Gratia Dei in me. . . .	Conversion de saint Paul.
Benedicta tu.	Visitation.
In odorem unguentorum. .	Assomption.
Da mihi in disco. . . .	Saint Jean-Baptiste.

Stetit angelus.	Saint Michel.
Prudentes virgines. . .	Commun des Vierges.
Forti animo esto. . . .	Saint Raphaël.

Le chant du verset 6, ch. IV, *Vadam ad montem myrrhæ*, a, lui aussi, donné lieu à d'assez nombreuses reproductions, que nous ne pouvons énumérer ici. C'est une mélodie en hypodorien pur (finale *la* avec le *sol* naturel); elle est parfaitement grecque et elle a une saveur antique très prononcée ; elle a dû être populaire et répétée à satiété, aussi bien que celle du *Speciosa facta es*.

Je ne dois pas appuyer trop fortement ici sur les modes dans lesquels les antiennes sont écrites. On sait que dans les livres de plain-chant on donne à ces modes (ou tons) des noms grecs qui ne répondent pas à la réalité. Il y a des antiennes dans tous les modes grecs antiques; pour qu'on puisse les reconnaître et rectifier les erreurs que l'on trouve dans les livres et les traités de chant ecclésiastique, voici la liste vraie de ces modes :

Hypodorien.	finale (tonique).	*la*
Hypophrygien. . . .	— —	*sol*
Hypolydien.	— —	*fa*
Dorien	finale (dominante)	*mi*
Phrygien	— —	*ré*
Lydien	— —	*ut*
Mixolydien	finale (médiante).	*si*

Dans ces gammes, qui s'exécutent en montant du grave à l'aigu, il n'y a pas de sensible, sauf dans le lydien et

l'hypolydien; toutes les notes sont naturelles et n'admettent une altération que par accident et en vue d'un effet déterminé.

Toutes les antiennes sont dans une gamme diatonique; mais les modes sont souvent différents d'une antienne à l'autre; ce qui est un élément de variété. Il faut ajouter que, d'après le tableau ci-dessus, nos modes majeur et mineur seraient étrangers à la musique des anciens. En effet, il n'y a pas une seule antienne dans le mode mineur; les musiciens modernes, qui ont cru bien faire en faisant usage de dièzes et de bémols pour y introduire des sensibles, se sont étrangement abusés; mais alors on connaissait mal les principes de la musique gréco-latine. Quant à notre mode majeur (*ut*, dominante *sol*), donnant ce qu'on appelle l'accord parfait *ut*, *mi*, *sol*, il est assez fréquent dans le plain-chant proprement dit, même dans les antiennes et, par conséquent, on ne peut pas le tenir pour une création moderne. Le lydien est composé des mêmes intervalles que lui; mais, au lieu de l'accord *ut*, *mi*, *sol*, il a pour dominante sa propre finale *ut* et donne l'accord *ut*, *fa*, *la*, ce qui produit un tout autre effet que notre majeur. Voyez le morceau *Gloria Libani*.

II. — *Restitution des chants fleuris.*

Nous arrivons au plain-chant fleuri, comprenant, comme nous l'avons vu, les *répons*, les *introïts*, les *graduels*, les *traits*, les *alleluias*, les *offertoires* et les *communions*.

Un air fleuri diffère souvent d'un manuscrit ou d'une édition à une autre. Ces divergences avaient été depuis long-

temps signalées, quand elles suscitèrent les travaux de la commission de Reims et de Cambrai. Les choix faits par elle ont été judicieux et ont eu pour premier résultat de ramener les chants fleuris à des formes plus simples, plus anciennes et plus vraies, par l'élimination d'une quantité de notes surajoutées. Toutefois les rythmes du XIIIe siècle, adoptés par elle, demandent une étude spéciale : car tantôt ils coïncident avec ceux que fournit la méthode naturelle, tantôt ils s'en écartent et violent visiblement la prosodie. Pour les chants qui ne remontent qu'au moyen âge, ces violations n'ont rien d'étonnant; mais elles n'ont pas dû être commises par les musiciens antérieurs à saint Grégoire, puisqu'ils parlaient la langue latine. En outre la note à queue et la note carrée ne semblent pas avoir eu une valeur constante : ainsi, la note à queue, associée à une autre qui la précède ou la suit, paraît avoir formé un groupe dont la signification nous échappe, mais peut être découverte par la méthode prosodique. Il faut donc compléter les données des livres par l'application de l'analyse.

Ce qui caractérise les chants fleuris, c'est la présence de *fioritures* ou *mélismes*. Un mélisme est un groupe de notes montantes, ou descendantes, ou formant une sorte d'ondulation. Ce groupe s'intercale entre les notes essentielles d'un air et se lie avec elles par ses deux extrémités de manière à faire partie intégrante du chant. Aux deux points d'attache on remarque assez souvent une altération de la note essentielle, qui s'abrège pour faire corps avec le mélisme ; mais les autres notes du thème restent sans changement.

Il faut distinguer les mélismes ou fioritures des notes d'agrément. Celles-ci ne comptent pas dans la mesure ; et, si

elles sont très nombreuses (comme celles du *Salam* dans le *Désert*, de Félicien David), elles suspendent le battement de la mesure pendant la durée de leur exécution. Les notes du mélisme comptent dans la mesure ; elles peuvent avoir des durées différentes et donner lieu à des temps ou à des parties de temps ; elles peuvent être assez nombreuses pour s'étendre sur plus d'une mesure. Mais elles sont toujours intercalées et ne terminent jamais un air. C'est en cela que les mélismes diffèrent des *neumes ;* on peut s'en assurer en lisant un graduel quelconque ; on y verra que la phrase musicale est finie avant le neume et que celui-ci commence sur la dernière note de la phrase ou même après cette note. Le neume n'intéresse pas la structure de l'air ; c'est une addition à l'air, addition qui serait avantageusement exécutée par un instrument. Il en est de même du mot *alleluia* ajouté à un grand nombre d'antiennes.

L'usage des mélismes a passé des chants d'église dans les chants profanes et la musique moderne. L'andante sur la grenouille dans l'*Israël* de Haendel, le duo n° 22 du même ; les airs 12, 19, 36, 39, 57, etc., de la *Passion* de S. Bach ; le *Requiem* de Mozart, sur les mots *dona eis,* en offrent des exemples très développés. Des compositeurs encore plus modernes en ont également fait usage. Rossini, Meyerbeer, en ont mis dans leurs opéras. Il y en a un célèbre dans l'air *Chant de nos montagnes* du *Chalet.* On peut dire que le mélisme a pour ainsi dire passé dans les mœurs de la musique depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne et qu'il ne l'a plus quittée. Les modernes en ont usé et abusé, pour faire valoir la flexibilité de voix des chanteurs et des cantatrices. Les auteurs du plain-chant ont fait de même, et c'est

vraisemblablement contre l'abus du mélisme que fut dirigée la réforme tentée par le pape Gélase à la fin du cinquième siècle.

Les mélismes du plain-chant fleuri reviennent toujours les mêmes. Il y en a une trentaine dont voici les principaux :

Diaptose. *Périélèse.*

1 Es - ca. 2 Mag- na. 3 San- cto.

4 E- jus. 5 Hunc mun- dum. 6 De - us.

7 Mul- ti. 8 Ha- ben - tem. 9 Do - mi- num.

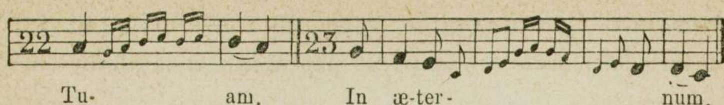
10 Do- mi- nus. 11 Do- mi- ne. 12 Do- mi-no.

13 Vir- tu- tis. 14 Quo- ni- am. 15 Ve- nit.

16 Ca- ro. 17 Su- per ter- ram.

18 Nu- bi- bus. 19 Me- is.

20 E- is. 21 Ad-o- ra - te.



Le premier est la *diaptose*, le second est la *périélèse*, dont on a parlé ci-dessus. Elles ont un rôle particulier et ne font réellement point partie du chant ; pour exécuter celui-ci selon les règles de la musique, il faut les retrancher et les considérer comme non-avenues. Elles viennent uniquement de la distribution des parties du chant entre celui qui l'entonne et le chœur, ou entre les chantres et le chœur. Ce sont des finales surajoutées.

Il n'en est pas de même des mélismes vrais, qui sont répandus, quelquefois à profusion, dans les morceaux de plain-chant autres que les antiennes. Il existe même quelques antiennes fleuries ; en voici des exemples : *Lauda et lætare*, ant. de l'Annonciation ; *Jesus ante sex dies*, *Ave, rex noster*, *Turbæ quæ præcedebant*, ant. des Rameaux ; *O quam suavis est* et les autres stations du Saint-Sacrement *. Au point de vue de la composition, ces antiennes fleuries forment le passage entre l'antienne vraie, dont le style est simple, et les autres espèces du plain-chant.

Pour se rendre compte de la différence entre les antiennes vraies et les morceaux de musique fleurie, on peut comparer le *O quam suavis est* ci-dessus avec l'antienne de la Pentecôte *O quam bonus et suavis est*, dont le dernier membre est pourtant mélismatique. On peut comparer aussi l'antienne IIIe

* Ce morceau est d'un style un peu moderne ; il est gracieux, mais bien inférieur à l'antienne de la Pentecôte. On sait que l'office du Saint-Sacrement est de saint Thomas d'Aquin, mais non, sans doute, la musique.

de vêpres et l'alleluia de l'Ascension : les paroles sont les mêmes : *qui descendit ipse est;* mais le style est différent, simple dans l'antienne, fleuri dans l'alleluia. Voyez aussi l'antienne IXe au 3e nocturne du samedi saint, *Factus sum sicut homo*, et les mêmes paroles dans le répons *Æstimatus sum*, du même jour. Des exemples de ce contraste pourraient être produits en grand nombre. Ils feraient ressortir ce fait essentiel que tous les morceaux de musique fleurie sont formés de deux éléments : 1° *un chant simple pareil à celui des antiennes; 2° des mélismes intercalés entre les notes de ce chant.*

On peut, par l'analyse, détacher ces fioritures, d'autant plus facilement qu'elles sont toujours les mêmes, et rendre le chant à sa simplicité native. C'est ainsi qu'on peut retrouver un air entre les variations dont un musicien l'a chargé ; un instrumentiste habile sait, par son jeu, faire sentir un thème en exécutant une variation. Si les morceaux de plain-chant fleuri étaient écrits convenablement et exécutés comme des airs variés, le même résultat serait obtenu. Mais pour réaliser cette écriture, on devra d'abord soumettre le morceau à l'analyse, en reconnaître les mélismes, le chant fondamental, le rythme, la mesure et le mouvement. Ces éléments sont donnés par la méthode exposée ci-dessus. Il faut seulement observer que les notes composant les mélismes sont des notes de mesure et non des notes d'agrément. Voyez, par exemple, ci-après, l'introït *Inundaverunt aquæ.*

Comme spécimen, on peut analyser un chant assez moderne et très connu, qui se dit le dimanche à complies. C'est le chant *Alma Redemptoris mater.* Il est composé de

six vers hexamètres; mais la mesure de ces vers disparaît totalement. En outre, il est donné comme une antienne; ce n'en est pas une ; c'est une sorte de cantique en majeur, dont le caractère n'a rien d'antique. Si nous le proposons pour sujet d'analyse, c'est qu'il présente à nu les procédés suivis dans la composition des chants mélismatiques. Il y a en effet des airs très courts, tels que les alleluias qui, d'ordinaire, sont fleuris d'un bout à l'autre. Mais souvent, quand un morceau est de plus longue haleine, il se compose de phrases alternativement simples et fleuries. Celui-ci présente cette combinaison alternante ; elle lui a été appliquée sans aucune prétention à l'habileté et par une simple juxtaposition. En outre, avec ou sans les mélismes, le mouvement de la musique n'y répond pas à la métrique des vers ; ceux-ci se trouvent coupés avec peu de bonheur, par les phrases musicales après *manes, cadenti, mirante.* Enfin la distribution des mélismes produit dans les paroles des coupures bizarres. En somme, le morceau est assez mauvais ; mais peut-être n'en est-il que plus instructif. En voici la marche :

1. *Alma.* . . . . fleuri.
2. *Redemptoris mater* . . . . simple.
3. *Quæ pervia cœli porta manes et stella maris.* fleuri.
4. *Succurre cadenti, surgere qui curat populo.* . simple.
5. *Tu quæ genuisti, natura.* . . . . . . fleuri.
6. *Mirante, tuum sanctum genitorem.* . . . simple.
7. *Virgo prius ac posterius, Gabrielis.* . . . fleuri.
8. *Ab ore sumens illud ave, peccatorum miserere.* simple.

Ce chant de l'*Alma Redemptoris* est en 6|8, avec ou sans

les fioritures. Comme à l'état simple, c'est-à-dire dans les parties numérotées 2, 4, 6 et 8 la mesure était en 6|8, il fallait bien qu'elle fût maintenue après l'addition des mélismes. Dans les morceaux entièrement fleuris, on n'aperçoit le changement de mesure, quand il existe, qu'après avoir rétabli la mélodie simple conformément à la prosodie. Ici l'introduction des mélismes a quelquefois altéré la valeur des notes thémasiques; le lecteur s'en apercevra; la lecture n'offre aucune difficulté.

L'élimination des fioritures peut se faire sur la plupart des morceaux du groupe que nous étudions en ce moment. A vrai dire, quelques-uns, surtout parmi les alleluias, se réduisent à quelques notes thématiques après ce retranchement; mais qu'importe? Cela prouve seulement que ces alleluias ont été composés dans un temps ou sous une influence où le mélisme était prédominant *. Le résidu que l'on obtient par ce travail d'analyse est précisément une antienne et cette antienne est souvent beaucoup plus belle, plus noble, plus expressive et plus musicale que le chant fleuri d'où nous l'extrayons. On est donc en droit de soupçonner que les morceaux du second groupe ont été des antiennes avant d'être des traits, des répons, des offertoires, et que l'adaptation aux offices s'est faite par le moyen des mélismes. Cela n'aurait rien de surprenant, quand nous voyons un Mozart faire des variations sur l'air *Ah ! vous dirai-je, maman.*

Ce soupçon devient une probabilité en présence des mor-

* Le moine de Saint-Gall, Notker, au IXe siècle, a beaucoup travaillé sur les neumes alléluiatiques ou *séquences*, mais pour en faire des chants nouveaux, qui devinrent des *proses*.

ceaux composés à la façon de l'*Alma Redemptoris*, c'est-à-dire avec une alternance de phrases simples, presque syllabiques, et de phrases fleuries, morceaux nombreux où l'analyse fait reparaître l'air simple formant une suite et une unité avec les phrases non fleuries conservées intactes. On en trouvera ici plusieurs exemples.

Enfin la probabilité devient une certitude, au moins pour certains morceaux ayant fait partie d'un ensemble. Ainsi le *Cantique des cantiques* a fourni les morceaux suivants :

Ch. I, 2 : un *trait* à l'office des Vierges non Martyres,
Ch. I, 2 et 3 : une *communion* au Saint-Nom de Marie,
Ch. I, 3 : un *trait* aux Vierges non Martyres,
Ch. I, 12 : un *graduel* à la messe de la sainte Vierge,
Ch. II, 10 : un *graduel* à l'Assomption,
Ch. III, 4 : une *communion* à sainte Marie-Madeleine,
Ch. III, 11 : un *introït* à la Couronne d'épines,
Ch. IV, 8 : la fin du *graduel* de l'Assomption,
Ch. V, 6 : un *offertoire* à sainte Marie-Madeleine,
Ch. V, 8 : un *alleluia* à sainte Marie-Madeleine,
Ch. VI, 3 : un *graduel* à la Présentation de la sainte Vierge,
« «, une antienne aux Vierges non Martyres,
« « un *alleluia* avec les mêmes paroles, dans ce même office,
Ch. VIII, 3 : la fin du *graduel* de la sainte Vierge,
Ch. VIII, 6 : un *répons* à sainte Marie-Madeleine.

Cela fait quatorze ou quinze morceaux, que la suppression des fioritures ramène à l'état d'antiennes et fait rentrer dans

l'ensemble du *Cantique des cantiques*, œuvre de musique simple et nullement mélismatique. Si de pareils emprunts ont été faits au Cantique pour les offices des Vierges et des Saintes Femmes, il est peu probable que ce procédé ait été contenu dans de si étroites limites. Nous sommes donc en droit de généraliser et de dire que beaucoup de chants fleuris ont existé d'abord à l'état de musique simple et que *les antiennes sont le type vrai et original de la musique dans les églises latines*. L'histoire nous prouvera qu'il en a été ainsi et que la musique mélismatique, venue après la musique simple, lui a emprunté ses motifs.

Voici, en lignes parallèles et ramenés à l'unité de ton, trois morceaux qu'on peut comparer mesure par mesure. Ce sont l'antienne v^e^ du Samedi saint à Laudes, le répons v^e^ du Samedi saint à Matines, le répons IVe du Vendredi saint au troisième Nocturne. On les trouvera dans l'antiphonaire de M. Lecoffre aux pages 268, 262 et 246. L'antienne donne le chant primitif et simple ; les deux répons montrent les additions et les altérations faites à cette antienne pour la transformer en chants fleuris. Le répons IXe présente d'abord le verset, qui va jusqu'à *videte*

Ant. O vos om - nes qui tran-

Rép V. O vos om - nes qui tran-

Rép. IX. O vos om - nes qui tran-

si - tis per vi - am,

si - tis per vi - am,

si - tis per vi - - am,

at- ten - - di- te et vi-

at- ten - - di- te et vi-

at - ten- - di- te et vi-

de - te

de - te

de - te

Si est do - lor

Si est do- - - lor si - - -

Si est do - lor si - - -

sic- ut do- lor

mi- lis sic- ut do- lor

mi- lis sic- ut do- lor

me- - - - - us.

me- - - - us.

me- - - - us.

On remarquera que là où la mélodie des répons se sépare du thème primitif, elle en conserve le plus souvent les intervalles. Mais, par l'introduction de mélismes faits d'avance, de formules qu'on retrouve dans tout le plain-chant et de triolets qui ont quelquefois la forme de logaèdes ♪. ♬ ♪, le mouvement de l'antienne est changé et devient sautillant comme certains chants de l'Église grecque. Enfin, ces altérations ne sont pas continues : les phrases mélismatiques alternent avec les phrases simples et produisent dans l'assemblée du répons une sorte d'incohérence.

Il reste à appeler l'attention sur les divers types du chant fleuri : car ils ne le sont pas tous au même degré. Ceux qui usent le moins des fioritures sont les *communions*. Ces morceaux, chantés pendant le banquet sacré des fidèles à la

sainte table, sont presque tous d'une douceur et d'une onction étonnantes. Quelques-uns égalent par leur suavité ce qui a été fait de plus exquis en musique. Le présent ouvrage en contient plusieurs exemples. Celle du IIe dimanche de carême, *Quam magna*, n'offre de mélismes qu'aux dernières mesures. La communion du Saint-Sacrement, *Angelorum esca*, est un peu plus ornée, mais elle l'est avec un goût parfait et de telle sorte que les inflexions de la voix ajoutent au charme de la mélodie. — Celle de Noël, à la messe de nuit, *Domine, ego credidi*, est pleine de foi. — Celle de saint-Étienne, *Positis genibus*, où ce saint implore Dieu pour ses assassins, est d'une douceur angélique, moins pourtant que l'antienne du Magnificat sur les mêmes paroles. — La communion de saint Jean-Baptiste, *Tu puer*, est plus fleurie. — Celle de la Transfiguration, *Concupiscit*, l'est plus encore et se rapproche en cela des offertoires. On pourrait en citer un très grand nombre ; j'en indiquerai seulement trois faisant partie de l'office des morts, savoir : *Beati mortui* ; *Revertere anima* ; *Animæquiores estote*. A peine fleuries, elles ont un charme qui ferait trouver les morts heureux. Il est à croire que la nature de l'acte pieux, où le fidèle reçoit l'aliment divin d'immortalité, ne permettait pas aux virtuoses de déployer toutes les ressources de leur voix. C'était une question de convenance.

La même retenue n'était pas de rigueur dans les *offertoires*, qui se chantaient pendant l'offrande des fidèles et non pendant que le prêtre offre à Dieu le pain et le vin. Ces chants sont très ornés, en comparaison des antiennes et des communions. Il y en a un pour chaque messe ; j'en citerai

seulement quatre ayant des couleurs assez différentes et appropriées au sens des paroles.

L'offertoire de la messe de minuit, *Tollite hostias*, est un chant joyeux, contenant beaucoup de mélismes; ces notes rapides contribuent au mouvement général du morceau et produisent même d'heureux effets. Il commence et finit en *mi* comme le mode dorien, mais le joli alleluia qui le termine se repose sur l'*ut*.

L'offertoire de saint Étienne, *Lapidabant Stephanum*, est lent et plaintif, quoique offrant de nombreuses notes accessoires, intercalées dans une mélodie assez simple.

Celui des petits enfants morts n'est point triste; il est gracieux et empreint d'une douce mélancolie. On remarquera que ce morceau en 6|8 contient plusieurs temps ayant 4 croches pour 3. Cette combinaison de nombres donne au chant une tournure orientale, peu commune dans la musique moderne, mais assez fréquente dans le plain-chant. Nous pouvons citer à cette occasion un morceau célèbre, dont le mouvement mélodique repose tout entier sur la succession régulière de séries inégales dans les mesures ; c'est le *Salve Regina* d'Hermann de Veringhen dit Contractus; cet air est très connu ; c'est le vrai *Salve Regina*, celui qui est cité par Dante au chant VIIe du *Purgatoire*.

Unam petii, offertoire des Morts pour les prêtres et les évêques, est dans le mode hypodorien, c'est-à-dire en *la* avec le *sol* naturel. La voix vient à tout moment se reposer sur le *la*, ce qui donne à l'ensemble une monotonie très orientale, qui a quelque chose d'abandonné et de mystique. Ces caractères sont fréquents dans les offices des morts, les plus anciens peut-être de toute la liturgie. L'air de *Unam petii* a plu,

comme d'autres airs où le mode grec est très marqué ; il a été appliqué plusieurs fois à d'autres paroles, notamment dans les offices des morts, à l'offertoire des laïques, *Qui verbum meum audit;* à ceux de l'anniversaire, *Hæc est voluntas*; de la messe quotidienne, *Domine rex;* des trépassés, *Ad Dominum aspiciam*. Mais dans ces offertoires le chant a été plus ou moins tronqué ou altéré pour pouvoir être adapté aux paroles; c'est donc celui d'*Unam petii* qui est l'original; les autres sont des imitations. Dans tous, le balancement qui se fait sentir d'un bout à l'autre est dû à des mélismes quelquefois très développés. Le lecteur les reconnaîtra bien facilement.

Les *alleluias* sont des airs de triomphe, de joie, de vive espérance ou des adorations passionnées. Ce genre de cantique n'a été introduit dans les offices qu'à la fin du IVe ou au commencement du Ve siècle, comme nous le verrons plus bas. C'était d'abord une sorte de cantilène orientale, que l'on varia de mille manières. Quand elle devint un des éléments ordinaires de la liturgie, on dut lui donner plus de corps en y ajoutant un verset, c'est-à-dire une antienne. L'alleluia se trouva dès lors constitué comme il a été dit ci-dessus. — L'Église emploie souvent le mot alleluia; on le traduit par « louez Dieu », comme on traduit *amen* par « ainsi soit-il », quoique ce mot veuille dire « pitié » ou « pardon ». Ces nombreux alleluias n'offrent aucun intérêt au musicien, si ce n'est que, ajoutés au chant des antiennes, ils en altèrent souvent la dernière note. Il n'en est pas ainsi des alleluias proprement dits, composés de deux fois ce mot, plus un verset, plus un neume. Presque tous sont des exercices de vocalise ; quelques-uns ne contiennent pour ainsi dire que des mélismes, sans thème, comme une robe toute de dentelle. Nous n'avons cité que trois

alleluias, parmi les meilleurs. Deux sont de l'office pour les enfants morts, avec les versets *Laudate pueri* et *Lætaberis Jerusalem ;* ce sont probablement les plus anciens de la liturgie. Ils sont exquis. Le troisième est celui de saint Jean-Baptiste, avec le verset *Inter natos mulierum.* Ces trois spécimens suffiront pour montrer l'emploi des mélismes dans les alleluias ; dégagés de ses fioritures, la mélodie des alleluias est souvent parfaite. (Voyez la note précédente relative à Notker.)

Les *traits* et les *répons* ont de l'analogie. Au point de vue musical, il est difficile d'établir entre eux une différence spécifique, si ce n'est que le répons, grand ou petit, est astreint aux règles qui ont été signalées ci-dessus, tandis que le trait est entièrement libre. Le trait remplaçant l'alleluia est triste. Celui de la Septuagésime est un *De profundis* tout composé de mélismes pris dans l'office des morts. Il peut servir de type à tous ceux qui, de ce dimanche à Pâques, remplacent l'alleluia. Rien d'aussi peu expressif que ces vocalises dépourvues de mélodie et se traînant sur des intervalles mineurs. C'est une musique chargée de notes, inférieure au chant orthophône, qui du moins est dépourvu de prétention. Nous donnons ici le trait de l'office des enfants morts, *Anima nostra sicut passer.* Il est bizarre et pourtant très supérieur à tous les autres; il donnera une idée d'autant plus avantageuse de ceux-ci, qu'il est mesuré et rythmé, tandis qu'il serait puéril de vouloir soumettre les autres à un rythme et à une mesure quelconque. Les musiciens qui ont mis des notes sur les paroles des traits ne se sont pas préoccupés de la prosodie.

Nous donnons ici cinq *répons,* tous empruntés aux offices des morts, mais fort différents quant à leur valeur musicale et à leur expression. Il a existé un auteur de répons, que nous

n'hésitons pas à ranger parmi les plus grands mélodistes ; nous ignorons son nom ; on trouvera de lui plusieurs mélodies admirables parmi celles de l'*Apocalypse.* Dans celui des diacres, *Dominus pars hæreditatis*, à côté de motifs gracieux on trouve des mélismes prolongés, dont on n'aperçoit guère la justification. Le verset surtout en est surchargé.

Le répons du Ier nocturne, *Defecerunt sicut fumus* est moins mélismatique, sauf le verset; mais ce verset est très beau comme expression mélodique; il laisse la pensée de la vie flotter dans notre esprit comme une vapeur.

Le répons des laïques, *Solum mihi superest sepulchrum*, est un morceau unique dans son genre. Il n'est fleuri qu'à deux ou trois endroits et cela avec une parfaite convenance. C'est tout un tableau dramatique de la mort et de la résurrection. Les modes sonnant le majeur ou le mineur y sont employés avec une habileté consommée, ainsi que les nuances obtenues par un demi-ton accidentel et par les changements de mesure. Un grand effet, une sorte de coup de trompette est produit sur les mots *Et rursum*. La fin, tirée de la première épître aux Corinthiens, fait avec la première partie, tirée de Job, un contraste merveilleux. Les sept dernières mesures sont d'un calme et d'une puissance où l'esprit se repose entièrement.

Le quatrième répons, *Salvos nos fecit Deus*, est une marche joyeuse que l'on chante en portant en terre le corps d'un petit enfant. Encore aujourd'hui en Espagne, ces « prémices de Dieu et de l'Agneau » ne sont point, comme à Paris, piteusement emportées sur un brancard par deux hommes vêtus de noir, un chapeau ciré sur la tête. On met le petit mort dans une corbeille garnie de fleurs; une femme porte ce doux far-

deau sur ses bras, et la troupe féminine, en habits de fête, s'en va par la campagne, en chantant un air joyeux. Est-ce un chant mosarabique? Est-ce notre *Salvos?* Je l'ignore; mais le chant de ces femmes répond, quant au sentiment, à la marche que nous reproduisons ici. J'appelle aussi l'attention sur le répons *Locutus est mecum Angelus*, de la Dédicace. Il est tiré de l'*Apocalypse* (XVI, 9); la mélodie en est très belle. L'*Apocalypse* en a fourni d'autres également beaux. Enfin je signale au lecteur les répons de la Semaine sainte, mélodies admirables si on les dégage de leurs fioritures.

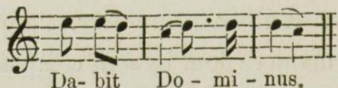
Restent les *introïts* et les *graduels*. Ce sont en général des marches, comme nous l'avons dit plus haut. En outre, ils sont soumis à des règles de construction que nous avons exposées. Nous donnons quatre exemples d'introït. Deux sont empruntés à l'office des morts adultes, un à celui des petits enfants et un à la messe de l'Ascension. Tous les quatre ont des qualités musicales faciles à apercevoir. J'appelle seulement l'attention sur la manière dont ils sont composés.

L'introït *Inundaverunt aquæ* est construit, comme l'*Alma Redemptoris*, de portions simples et de portions fleuries, alternées de cette manière :

Inundaverunt aquæ. . . . . . simple.
Super caput meum. . . . . . fleuri.
Invocavi nomen tuum. . . . . . simple.
Domine . . . . fleuri.
De lacu. . . . . simple.
Novissimo. . . . . fleuri.
Vocem meam audisti, ne avertas aurem tuam . . . . simple.
A singultu meo et clamoribus. . . fleuri.

Si le lecteur veut se donner la peine de retrancher les fioritures, il trouvera une antienne. Le verset qui suit est *De profundis*, etc., chanté sur le même mode et suivi lui-même du verset *Requiem æternam.*

L'introït des morts, prêtres et évêques, *Respice, Deus, in faciem Christi tui*, est d'une grande beauté; les paroles sont tirées du psaume 83, ainsi que le verset *Quam dilecta*, chanté en orthophônie après l'introït. Celui-ci est composé, comme le précédent, de mesures simples et de mesures fleuries alternées. Les portions fleuries y occupent moins de place et se réduisent aux mots *Deus*, *Christi tui*, *super millia* et *Dabit Dominus;* la réduction à l'antienne est donc très facile. Ainsi, ces deux derniers mots, sur lesquels il y a vingt notes, se ramènent au thème suivant, qui est encore assez élégant et dont on pourrait retrancher le second *mi* et le second *ré;*



Cela ferait 14 notes pour les mélismes. L'air que nous venons d'analyser a servi de modèle à plusieurs morceaux, notamment au *Respice, Deus, in testamentum*, introït de la Commémoration, à l'introït des laïques, *Requiem dabo tibi*, à celui de l'anniversaire, *Requiem tibi dabit.* On remarquera que les deux introïts dont nous venons de parler n'ont pas d'alleluia, cette formule étant réservée pour les cérémonies joyeuses.

L'introït pour la sépulture des enfants se compose de 14 mesures suivies d'alleluia, puis de 9 mesures suivies de 3 alleluias. Quoique ces nombres, faits avec 7 et 3, aient une valeur

mystique, je ne crois pas qu'il faille y attacher d'importance. Le chant de ce *Venite benedicti* est charmant; il a attiré l'attention de Dante, qui l'a cité au chant XXVII du *Purgatoire;* le vers du poète nous donne l'accentuation des mots et leur distribution dans les dix premières mesures de notre musique. L'air est très fleuri; il n'y a de simple que les mesures *Benedicti patris* et *Quod vobis paratum est.* Le psaume *Confitemini* et le verset *Gloria Patri* continuent le mouvement de l'introït; ils sont mesurés et rythmés; par conséquent ils ne sauraient passer pour de la musique orthophône. L'ensemble est à la fois vif, joyeux et doux, comme il convient à la circonstance.

L'introït de l'Ascension, *Regna terræ*, a un tout autre caractère. C'est une marche puissante, enthousiaste, commençant en hypodorien par un allégro, se ralentissant peu à peu et finissant en haut sur le *mi* du mode dorien dans une contemplation extatique. Les trois alleluias et le psaume *Exsurgat Deus* couronnent bien ce magnifique morceau, dont le texte est tiré du psaume 67. Les ornements n'y sont pas, comme dans les trois introïts précédents, confinés dans quelques mesures; ils sont fondus avec les notes du thème, ne peuvent pas s'en séparer utilement et contribuent grandement à l'effet de cette belle mélodie.

On trouvera ici quatre *graduels* ayant chacun son caractère esthétique bien marqué. Le mouvement de marche était imposé par l'usage. Cette marche de l'épître à l'évangile était toujours la même, un peu plus rapide ou un peu plus lente, selon la nature de l'office; mais les paroles fournissaient des sujets d'une grande variété. La masse des graduels que possède l'Église catholique est très grande; sur le

nombre, très peu valent la peine d'être étudiés ; presque tous sont des accumulations de mélismes connus, de diaptoses, de périélèses et de neumes. Quand on a retranché ces accessoires, il ne reste que peu de chose pour le corps de la mélodie. Les quatre que nous donnons sont parmi les meilleurs et les plus intéressants.

Le graduel de l'Assomption, *En dilectus meus*, est tiré du *Cantique des cantiques*, où on le trouvera à l'état d'antienne. Comparé avec celle-ci, il montre par quels procédés on a changé une mélodie simple en un morceau fleuri, un chant libre en une marche. On a d'abord choisi deux textes pouvant se raccorder ; le premier est tiré du chap. II, v. 10 ; le second du chap. IV, v. 8, *Veni de Libano*, etc. On a ajouté un neume à la fin de chaque partie sur les syllabes *ni* et *ris ;* puis des mélismes, avec diaptoses et périélèses aux endroits voulus. Le tout a été soumis au temps de marche. Voilà un graduel fait avec une antienne, de même que l'antienne avait été obtenue par le démembrement d'une œuvre musicale plus ou moins étendue. Les faits ne paraissent pas laisser de doute sur ce point ; car on trouve un assez grand nombre d'antiennes transformées en graduel, en introït ou en quelque autre morceau de musique fleurie.

Le graduel de la veille de l'Assomption, *Quis dabit mihi pennas*, se distingue entre les graduels par la grâce de la mélodie. Les mélismes n'y sont pas insignifiants, tant s'en faut ; en outre, ils ne portent que sur un certain nombre de syllabes et alternent avec les phrases de musique simple. Le neume y est court. En somme le fond de cette mélodie est fort élégant.

Le graduel des Trépassés, *Miseremini*, est tiré de Job ; le

verset, *Caritas*, est tiré de l'épître aux Hébreux. C'est un morceau de musique étonnant par l'expression et la profondeur du sentiment. Ceux qui en ont fait un graduel l'ont adopté tel qu'il était, sans y ajouter de neumes et peut-être sans y intercaler aucun mélisme. Il n'y a pas de périélèse ; tout au plus peut-on regarder deux ou trois avant-dernières notes comme des diaptoses et celles-ci, qui sont des *ut*, ajoutent encore à l'effet du demi-ton, *si*, sur lequel les phrases viennent mourir. Cette mélodie sort donc de la construction réglementaire des graduels ; peut-être est-elle, comme en général l'office des morts, antérieure dans les offices latins à la période mélismatique.

Enfin le graduel des enfants morts, *Non ex operibus*, est tiré de l'épître à saint Tite et le verset, du psaume 103 et du psaume 91. Cette diversité d'origines des textes indique qu'ils ont été rapprochés avant que la musique en fût faite ; car celle-ci, toute fleurie et neumatique, ne paraît pas provenue d'antiennes existant auparavant ; elle a en outre une unité de facture qui permet de la regarder comme faite d'un seul jet. Il y a donc eu aussi un art de composer des graduels indépendants des mélodies déjà existantes, et cet art doit remonter assez haut, puisque l'office des morts est un des plus anciens de l'Église chrétienne. Quoi qu'il en soit, le graduel *Non ex operibus* est sans contredit une marche bien conduite, alerte et presque joyeuse. On y a utilisé, en vue de ce résultat, les mélismes alors usités. Dans ce morceau, on ne trouve pas de neumes proprement dits, roulant sur la dernière syllabe ou venant après elle. On pourrait en excepter certaines finales, telles que *nos*, *am*, *sunt*; mais ces balancements de la voix n'occupent pas la place réglementaire des neumes ; c'est un signe

de plus de l'ancienneté du présent graduel. Car c'est tout au plus le graduel en voie de formation.

Nous appelons enfin l'attention sur un chant funèbre d'une grande beauté, le cantique *Montes Gelboe*, donné comme une antienne, mais qui n'a rien d'antiphonique et qui pourrait se rattacher à la classe des graduels.

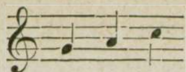
De l'antienne la plus simple au graduel le plus compliqué, un caractère domine dans toutes les espèces de plain-chant qui viennent d'être étudiées : c'est que dans le développement d'une mélodie aucune phrase ne se répète. C'est peut-être la plus grande différence qui existe entre la mélopée ancienne et la moderne. Prenons pour exemple un morceau bien connu, *Jadis régnait en Normandie*, du *Robert-le-Diable* de Meyerbeer. La phrase musicale faite sur ces quatres premiers mots est reproduite dans *Sa fille Berthe la jolie; Quand vint à la cour de son père* se répète sur *Un prince au parler séducteur*, et ainsi de suite. Pour avoir l'intention mélodique vraie de cette ballade, il faudrait supprimer les redites et raccorder les portions subsistantes. Le même fait se remarque dans le plus grand nombre des mélodies modernes et chez tous les auteurs. On peut même dire que ce caractère apparaît de plus en plus à mesure qu'on approche de nos jours. Boïeldieu et Grétry, Rossini, Halévy, Auber, ont pratiqué ce système de la répétition, et le public s'y est complu. Les chansons et les chansonnettes s'y sont également soumises. Telle portion de symphonie de Beethoven roule sur une seule phrase, passant de ton en ton et se colorant par une savante harmonie. On peut donc dire que le système de la répétition caractérise la musique moderne.

Je ne crois pas que dans un morceau de plain-chant la même phrase se reproduise jamais, sauf peut-être les huit premières notes de l'antienne *Exaudi* de l'Annonciation. Le développement de la mélodie y accompagne celui de la pensée, qui, étant nouvelle à chaque membre de phrase, exige une nouvelle expression. De là la puissance mélodique et l'entrain d'un assez grand nombre de morceaux. Il arrive, par exemple dans l'office de sainte Agnès, que l'air d'une antienne se reproduise deux ou trois fois de suite ; mais ce sont des couplets d'un récit sous forme de *canzone*. Chaque couplet fait un tout et dans ce tout il n'y a pas de redites ; la mélopée y est continue et sans retour sur elle-même. C'est ce mot « continu » qui caractérise les airs du plain-chant. Dans les *proses* et les autres morceaux analogues, qui sont d'une date postérieure, on trouve des répétitions : ainsi la prose *O filii et filiæ* répète la première phrase de musique. Mais ces exemples même sont rares ; cet *O filii* est une sorte d'alleluia d'une couleur populaire et peut-être orientale, quoique moderne.

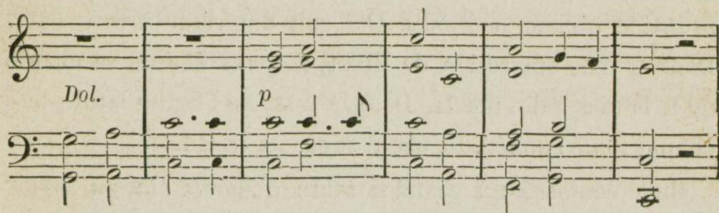
La seconde différence entre le plain-chant et la musique moderne est connue de tout le monde. La mélodie moderne, du moins la musique savante, ne connaît que le majeur et le mineur. C'est accidentellement que les anciens modes y apparaissent quelquefois. Les chants populaires des divers pays de l'Europe ont conservé plusieurs de ces modes, sinon tous. Le plain-chant proprement dit offre des exemples des sept modes reposant sur les sept notes de l'octave, prises pour finales ou toniques. En outre, comme nous l'avons observé ci-dessus, il fait souvent usage du mode majeur, tel que les modernes l'emploient, c'est-à-dire du mode d'*ut*

avec *sol* pour dominante. Mais il ne fait usage d'aucune gamme chromatique, et par là il se sépare à la fois de l'Église grecque, où le chromatique est employé, et de la musique moderne, qui se sert de la gamme mineure; cette gamme en effet est un mode bâtard; la partie inférieure de son octave étant diatonique et la partie supérieure chromatique. Il est vrai que beaucoup de professeurs suppriment ce chromatisme en descendant et que, partant du *la*, ils restituent à la gamme le *sol* naturel; mais tous, en montant, font le *sol* dièze pour obtenir ce qu'on appelle une sensible, et créent par là un intervalle d'un ton et demi entre le *fa* et le *sol*. Le mode hypodorien, ou mode en *la*, n'admet que des notes naturelles: il est absolument diatonique; sa dominante est *mi*.

Les chantres et les organistes qui introduisent des dièzes dans le plain-chant pour obtenir des sensibles se trompent lourdement, puisqu'ils transforment en mineur moderne, chromatique altéré et amoindri, le mâle hypodorien des anciens temps. Ils font la même chose en mettant un dièze au *fa* de la gamme de *sol* qui est hypophrygienne, et en général à toute gamme antique où la septième note est séparée naturellement de la huitième par un ton entier. En réalité, ces gammes n'ont pas de sensible. Il faut donc se défier des éditions où la doctrine des sensibles a été appliquée aux airs contenus dans les anciens antiphonaires ou graduels; car c'est pour obéir à un préjugé moderne que cette application a été faite. Les auteurs des chants latins étaient si éloignés de cette doctrine, que très souvent ils franchissent le *si* et vont tout de suite du *la* à l'*ut;* on trouve à chaque instant un groupe comme celui-ci :



ou son équivalent dans un autre mode. Pour obtenir une impression religieuse, Méhul commence par la phrase suivante, imitée du plain-chant, l'allegro de l'ouverture de *Joseph* :



Ce n'est pas à dire qu'on ne trouve jamais dans le plain-chant aucune altération du diatonique. On y en trouve au contraire assez souvent ; il y en a dans plusieurs morceaux que nous avons insérés ici. Mais on observera que la note est alors marquée d'un bémol ou d'un dièze, non pour obtenir une sensible, mais pour produire une modulation et un effet esthétique. Cette altération de la note est accidentelle et non constitutive de la gamme.

IV. *Les chants spéciaux*

I. — *Agnus Dei.* L'agneau n'est pris dans un sens symbolique qu'une seule fois dans l'Ancien Testament ; c'est au chap. XVI d'Isaïe où se trouvent les mots *Emitte Agnum*, qui se chantent dans le *Rorate cœli*, chant moderne. Partout ailleurs, c'est le petit de la brebis. — Dans le Nouveau Testament, l'Agneau de Dieu, c'est-à-dire le Christ immolé au

lieu et place de l'agneau pascal, est seulement deux fois cité, au chap. Ier, versets 29 et 36 de l'évangile de saint Jean. Mais il est partout dans l'*Apocalypse*.

Le texte de l'*Agnus Dei* est tiré de l'évangile de saint Jean, fort répandu dans l'Église à la fin du second siècle. Mais ce texte mis en musique ne passa dans la liturgie qu'en l'an 701, par ordre du pape Sergius Ier; il n'est pas probable qu'aucun *Agnus Dei* soit antérieur à cette date. Dans le rite ambrosien de Milan, l'*Agnus Dei* ne se chante qu'à la messe des morts. Dans le reste de l'Église latine, il se chante toute l'année. Le chant se répète trois fois.

On a composé un grand nombre d'*Agnus Dei* de valeur très inégale. Un des meilleurs est celui des dimanches et semi-doubles ; il forme un groupe avec le *Gloria* et le *Credo* de ce même office. C'est un morceau de musique très fleurie, où la voix se promène dans plusieurs modes. Ces caractères indiquent une époque relativement récente.

II. Le *Gloria in excelsis*, nommé par les Grecs « doxologie », a été suscité par les paroles que saint Luc (II, 14) met dans la bouche d'une armée d'anges devant le Christ nouveau-né. Il est possible qu'on l'ait mis de bonne heure en musique. Il se trouve, selon Renaudot (*Liturg.*, XIX), dans les anciens livres de prières des Juifs, d'où il a pu passer dans ceux des chrétiens. Quoi qu'il en soit, il n'entra dans la liturgie latine qu'au VIIe siècle. Il fut remanié à différentes époques. L'Église grecque adopta la formule latiue.

La liturgie latine offre un certain nombre de *Gloria*, propres aux fêtes plus ou moins solennelles de l'année. Celui des dimanches et des semi-doubles est dans le même caractère que l'*Agnus Dei* des mêmes offices; tous deux paraissent

d'une époque assez récente. Ce *Gloria* est à deux chœurs, qui chantent alternativement en 2/4 et en 6/8. — Celui du Vendredi saint, également à deux chœurs alternés, offre une mélopée étrange, reposant, selon les versets, sur différentes notes de la gamme.

Si l'*Agnus Dei* n'a pas été chanté chez les Latins avant l'année 701, aucun de nos *Gloria* n'est antérieur à cette date, puisque tous contiennent l'*Agnus*. Les *Gloria* sont donc, pour l'histoire, des chants d'un médiocre intérêt; les plus anciens sont moins des morceaux de musique que des cantilènes, dont le caractère musical n'est pas sans analogie avec la cantilène du *Te Deum*. Le texte de ce dernier date d'au moins un siècle après saint Augustin, auquel on l'a attribué sans raison sérieuse; il ne paraît pas antérieur au sixième et même au septième siècle; son chant peut dater de la même époque que les plus anciens *Gloria* et que les premiers *Agnus*.

III. Le *Credo*, sous sa forme actuelle, ne date pas du concile de Nicée tenu en 325, comme on le croit souvent. Le Symbole de Nicée est plus court et assez différent; il est tout entier dans une lettre de saint Athanase à Jovien. Il fut augmenté en 381 par le concile de Constantinople, puis en 447 par le concile de Tolède, qui y ajouta le célèbre *Filioque* sur la demande du pape saint Léon. Le *Credo* ne commença à être chanté dans l'Église latine qu'en 809; ce fut en France et en Germanie, sous Charlemagne. Rome résista encore deux siècles à cet usage et n'en permit le chant qu'en 1014: cela fut considéré comme une innovation, car jusque-là le *Credo* avait été seulement récité.

Ainsi tous les chants du *Credo* que nous possédons sont

relativement modernes. Celui qui l'emporte sur les autres, comme expression musicale de la foi, est certainement le *Credo* des Doubles mineurs commençant ainsi, dans le mode phrygien :

Cre-do in u- num De - um.

Ce n'est pas précisément un air de musique ; on l'a justement qualifié par le mot cantilène. Il se rapproche des psalmodies et des récitatifs, entre lesquels il tient le milieu. Quant aux célèbres *Credo* de Dumont, nous n'avons pas à nous en occuper ici, puisqu'ils représentent un genre hybride entre le plain-chant et la musique moderne.

IV. L'*alleluia* fut emprunté à l'Église de Jérusalem au temps de saint Jérôme, probablement vers l'année 384, par le pape Damase. Les Juifs en faisaient certainement usage longtemps avant cette époque; il précède et remplit en partie les six derniers psaumes, qui à la vérité ne sont pas de David, mais sont fort antérieurs à saint Jérôme. Le mot *alleluia* passa avec les psaumes dans le chant des églises. Mais l'alleluia, comme morceau spécial, doit être postérieur à l'année 384. On peut conclure d'une lettre de saint Jérôme (ép. 30), qu'il fut exécuté pour la première fois à Rome aux funérailles de Fabiola. C'était une dame romaine de grande famille qui, mariée, puis divorcée, épousa un second mari, le perdit et retourna au premier. Blâmée par l'Église, elle fit une pénitence publique en l'année 390, alla en pèlerinage à Jérusalem et revint à Rome, où elle mourut saintement.

Dans les offices des morts adultes il n'y a plus aujourd'hui

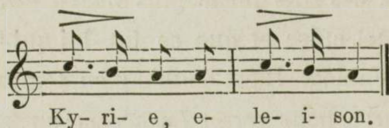
d'*alleluia;* mais ce chant a été maintenu dans celui des petits enfants. Les rites des Églises ont une grande stabilité ; or l'office des morts est en partie tiré de la version italique de la Bible ; ces parties sont par conséquent antérieures à la Vulgate de saint Jérôme, parue en 402. On peut admettre que l'*alleluia* y fut introduit entre l'année 384 et l'année 402, et que, supprimé plus tard dans les temps de tristesse, il fut maintenu pour la sépulture des petits enfants qui n'a rien de lugubre.

Il résulte de ces faits que le plus ancien *alleluia* est peut-être celui de cet office et que ce fut lui qui fut chanté aux funérailles de Fabiola. Il est double ; en temps ordinaire on chante celui qui a pour verset *Lœtaberis;* au temps pascal on y ajoute celui qui a pour verset *Laudate pueri Dominum.* Ces deux parties, ainsi que les deux *alleluias* de chaque partie, sont suivies de neumes, qui continuent l'air et le mouvement de l'*alleluia* et qui pouvaient être exécutés par un instrument· Les *alleluias* dont nous parlons sont deux motifs exquis, d'une couleur tout à fait orientale. On entend, aujourd'hui même, des airs de cette sorte en Grèce et en Asie, parmi les musulmans comme parmi les chrétiens. Tantôt ces airs sont chantés avec des paroles, tantôt ils sont exécutés par des instruments de musique. L'air du chamelier accompagnant la marche de la caravane, dans le *Désert* de Félicien David, n'est pas sans analogie avec ces alleluias.

Au ve siècle l'*alleluia* était appelé *allelulaticum mélos.* On le chantait partout et en toute occasion, dans les rues, dans les champs, à la guerre. Selon saint Jerôme (lettre à Marcella) il avait remplacé les anciens chants d'amour.

V. Les deux chants dont il nous reste à parler sont orientaux ; les paroles sont grecques.

Le *Kyrie eleison* remonte pour le moins au IIIe siècle ; il est cité dans les Constitutions apostoliques. A cette époque, il était plutôt crié que chanté par les enfants tous ensemble. Encore aujourd'hui, dans la procession de l'*épitaphion* du rite grec, le soir, aux flambeaux, les enfants crient par les rues *Kyrie eleison*, « Seigneur, aie pitié, » sur la cantilène suivante chantée du nez :



On remarquera que dans ce motif l'accent prime la quantité ; car dans *eleison* les deux *e* sont brefs et l'*i*, représentant un η, est long ; mais le second *e* porte l'accent et c'est pour cela qu'il est au temps fort et fortement prononcé. Le *Kyrie eleison* paraît avoir éte introduit dans la messe par le pape Sylvestre Ier, qui baptisa Constantin en 324. Dans le rit ambrosien on le dit trois fois après le *Gloria in excelsis*. Dans le rit romain, on dit trois fois le *Kyrie*, trois fois le *Christe eleison* et encore trois fois le *Kyrie*. Il est chanté par deux chœurs alternants.

Il existe dans les livres un assez grand nombre de *Kyrie*, sans compter ceux qui ont été composés sous le régime de la tonalité moderne. Deux seulement méritent une attention particulière, le *Kyrie* de la Commémoration et celui du Samedi saint. Le premier est d'une grande simplicité, composé dans le mode dorien ; c'est probablement un des plus an-

ciennement chantés, puisque la Commémoration est la première forme qu'ait eue l'office des morts et date vraisemblablement du premier siècle. — Le *Kyrie* du Samedi saint répond, pour l'époque de l'année, à celui des enfants grecs. Il est dans le mode mixolydien, avec *si* pour finale et pour médiante à la fois. Le morceau est en 3|4 très bien composé. On remarquera la dernière note de *Kyrie* et de *Christe* montant et ensuite descendant, et la dernière reprise d'*eleison* promenant la voix sur le *sol*, le *ré* et le *si*, qui sont les notes essentielles du mixolydien. Tout cet ensemble est d'un grand effet. Quoique plusieurs notes soient attribuées souvent à une même syllabe, ce n'est pas de la musique fleurie ; on n'y trouve aucun des mélismes ordinaires ; les notes consécutives sont destinées, non à orner le chant, mais à faire sentir le mode. Ce *Kyrie* est très supérieur à tous les autres, qui sont des chants mélismatiques.

VI. Le *Trisagion* est la forme première, en musique, du *Sanctus, sanctus, sanctus.* Il est chanté en grec le Vendredi saint, à l'adoration de la Croix, par deux prêtres en chapes rouges. Immédiatement après, le clergé en chante la traduction latine sur le même air ; la cérémonie se continue, composée d'actes et de chants qu'on trouvera dans l'office de la semaine sainte. Cette cérémonie de la Croix fut instituée en 566. Sainte Radegonde, femme de Clotaire, ayant envoyé chercher en Orient une portion de la vraie croix, découverte jadis par Hélène, mère de Constantin, l'empereur Justin la lui donna. La fête fut établie et c'est à cette occasion que Venantius Fortunatus composa l'hymne *Vexilla regis prodeunt.*

Soixante-quatorze ans plus tôt, en 492, sous le pape Gélase,

bon musicien, il fut décidé que les Eglises chanteraient chacune dans sa langue, mais que le *Trisagion* serait partout chanté en grec pour éviter toute addition et toute altération.

En effet, neuf ans auparavant, en 483, le concile de Rome avait condamné un certain Pierre Fullo qui, devenu évêque d'Antioche sous l'empereur Zénon, avait ajouté à ce chant les mots *qui passus es pro nobis*, attribuant ainsi à la Sainte Trinité les douleurs de la passion. Sous sa forme traditionnelle il avait été approuvé par le concile de Chalcédoine et y avait été chanté, en 451; c'est dans ce concile que paraît avoir été fixée la traduction latine, telle qu'on la chante en Occident.

L'ignorance du moyen âge a fait accueillir par les historiens byzantins sur l'origine du *Trisagion* une légende invraisemblable. En l'année 446 la peste, la famine et les tremblements de terre désolaient l'Empire. Théodose II et l'évêque Proclus campaient dehors avec tout le peuple. Un jour, du milieu de la foule, pendant des prières publiques, un enfant fut ravi au ciel à la vue de tous et, peu après, revint par la même voie annoncer qu'il avait entendu les anges chanter et que par ordre divin il rapportait ce chant. C'était le *Trisagion*. Le patriarche le fait exécuter, les malheurs cessent, l'enfant meurt et est enterré dans la métropole. Théodose et sa sœur Pulchérie prirent soin que cet air fût chanté dans le monde entier.

Ce récit est faux; car le *Trisagion* est cité par saint Chrysostome (347-407) et par Cyrille de Jérusalem (315-386). Il est également mentionné, au IIIe siècle, dans les Constitutions apostoliques. Le *Sanctus*, avec le *Sursum corda* et la *Préface*,

est signalé dans les écrits les plus anciens des Pères.

Isaïe, ch. IV, contient le *Sanctus* ordinaire jusqu'à *benedictus :* ce n'est pas le Trisagion.

Un triple *Sanctus* est aussi dans l'*Apocalypse* sous cette forme :

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus omnipotens, qui erat, et qui est et qui venturus est.

L'*Apocalypse* de saint Jean fut composée entre les années 68 et 69. La formule de son *Sanctus* n'est pas celle du Trisagion.

En résumé cette formule n'est pas dans la Vulgate ; pour en découvrir l'origine, il faudrait la chercher dans le livre d'Enoch, ouvrage si célèbre dans les premiers siècles de l'Eglise, que Tertullien tenta de le faire accepter pour canonique (TERT. *de Cult. fœmin.* 1, 3.)

Les apôtres en se dispersant ne propagèrent pas seulement le rite chrétien du baptême en opposition avec la circoncision; ils répandirent certainement aussi, avec la doctrine de Jésus-Christ, plusieurs usages de communautés non encore chrétiennes. On peut donc supposer qu'une partie des chants usités dans ces réunions orientales et en particulier le *Trisagion*, peut-être aussi le *Kyrie*, ont suivi cette voie pour entrer dans les usages de la primitive Église.

Quoi qu'il en soit, ce chant, tel qu'on l'exécute le Vendredi saint dans nos églises, a une couleur étrange qui contraste, non seulement avec la musique moderne, mais aussi avec le reste du plain-chant. Il n'est point orthophône et ne

ressemble en rien à un psaume. Il est bien différent des antiennes, morceaux de musique gréco-latine, régulière, calme et à peu près dépourvue de notes accessoires.

Le chant du *Trisagion* ne peut pas non plus compter dans notre musique fleurie : ses nombreuses notes accessoires sont des notes d'agrément et non des mélismes ayant une valeur dans la mesure.

Il est à remarquer cependant que plusieurs de ces groupes d'agrément sont composés des mêmes notes que certains mélismes du plain-chant fleuri. Il se peut que ce dernier soit né dans l'Église romaine par l'influence du chant hellénique agrémenté. Ainsi le φῶς ἱλαρόν, qui passe pour le plus ancien chant de l'Église grecque, est un mélisme continuel, presque dépourvu de charpente mélodique. Seulement, comme la langue latine ne comporte pas cette surabondance de notes légères qu'on trouve encore aujourd'hui dans la manière de chanter des prêtres orientaux, les agréments du chant gréco-oriental sont devenus des notes de mesure, c'est-à-dire des mélismes, quand on les a transportés dans le monde latin. La reproduction du chant *Trisagion* sur des paroles latines en est une preuve, puisque les notes des mots *miserere nobis* ne peuvent pas reproduire exactement les petites notes d'*eleison imas* et en changent le rythme. Certainement le chant latin a plus de lourdeur que le chant grec, quoique l'un soit la reproduction aussi exacte que possible de l'autre.

Il resterait donc à savoir comment les Grecs avaient été amenés à charger de notes d'agrément leur propre musique et à chanter des airs aussi étranges que le *Trisagion*.

Cette question sort de notre cadre. Nous ferons seulement observer que les morceaux de musique non chrétienne, qui nous restent de l'antiquité, n'ont aucun des caractères de ce *Sanctus*. Rien ne lui ressemble moins que la strophe de Pindare Χρυσέα φόρμιγξ ou que l'hymne à la Muse, Ἄειδε Μοῦσά μοι φίλη, de Dionysios, qui vivait au temps d'Hadrien, empereur de 117 à 138 ; ces chants païens sont pleins de noblesse et d'une admirable simplicité.

On peut supposer, sinon établir, que le genre agrémenté est venu de l'Asie intérieure.

V. — *Restitution des hymnes.*

Les traités de chant ecclésiastique confondent sous le titre de chant *scandé* les hymnes et les proses et réservent celui de chant *mesuré* aux pièces composées dans ces derniers siècles et appartenant plus ou moins complètement à la musique moderne. En réalité tous les chants de l'Église ont été mesurés, si l'on en excepte le genre orthophône proprement dit. Il faut donc renoncer à la distinction ci-dessus.

Ce qui a changé dans le chant ecclésiastique, c'est surtout la manière de l'exécuter. *Tant qu'on a eu dans le peuple le sentiment de la prosodie latine, la mesure et le rythme se sont maintenus.*

A mesure que les langues modernes se sont formées, le latin est devenu une langue savante ; on a cessé de le com-

prendre et de le prononcer correctement. Aujourd'hui, dans notre enseignement classique, on ne tient aucun compte ni de l'accent ni de la quantité, ni de la prononciation vraie de plusieurs lettres et on lit le latin en égalisant toutes les syllabes.

Le même fait a eu lieu pour le chant : on en a égalisé les notes, quand on n'a plus eu le sentiment de la prosodie ; par là ont disparu le rythme et la mesure, qui sont des éléments essentiels de la musique.

Ces changements se sont produits dans la masse même du peuple. Les attribuer à saint Grégoire est une erreur et une injustice ; car saint Grégoire était musicien et parlait latin ; nous avons de lui plusieurs œuvres musicales parfaitement mesurées et rythmées. On a continué d'en composer après lui.

La véritable distinction à faire entre les chants latins est tout autre et se rattache à la nature même des paroles mises en musique.

Quand le texte est un morceau de prose, la musique est *libre ;* quand le texte est composé de vers ou de versicules imitant des vers, le chant est contraint d'en suivre les divisions. Si ces vers sont eux-mêmes des strophes, l'air prend nécessairement le rythme de la strophe et s'y applique exactement.

Dans la première catégorie se trouvent l'antienne et tous les dérivés plus ou moins fleuris de l'antienne.

Dans la seconde catégorie sont les hymnes et les proses ou séquences.

Il y a deux sortes d'hymnes : 1° celles qui suivent un rythme antique et sont composées de *strophes;* 2° celles dont tous les vers sont égaux et groupés, non en strophes, mais seulement en *couplets.*

Les hymnes strophiques sont imitées d'Horace et d'autres poètes païens, qui eux-mêmes avaient emprunté aux Grecs les strophes dont ils ont fait usage. Le rythme pindarique, déclaré inimitable en latin par Horace *, n'a pas été reproduit dans la musique chrétienne. Au contraire, la strophe alcaïque, la strophe saphique et adonique s'y rencontrent assez souvent. On trouvera ici un exemple de la strophe saphique dans l'hymne de la fête de saint Jean-Baptiste, *Christe pro-lapsi;* l'air appliqué à ces paroles s'adapte également bien à l'ode d'Horace *Jam satis terris* et à la strophe Ἔλθε μοι καὶ νῦν, tirée des fragments de Sapho **. Il ne faut pas oublier que chez les Grecs la strophe lyrique était composée de trois éléments : les paroles, la musique et la danse ; celle-ci pouvait être une simple marche cadencée, avec des mouvements réglés des bras et du reste du corps. Chez les Latins, imitateurs des Grecs, la partie chorégraphique de l'ode disparut, et il ne resta que les paroles et le chant; celui-ci même n'existait pas toujours, et certainement bien des odes d'Horace n'ont pas été chantées. Mais la poésie latine, plus rigoureusement métrique que la poésie grecque, dut maintenir avec d'autant plus de précision le mètre, devenu son unique élément prosodique. Quand les chrétiens de langue latine imitèrent à leur tour les lyriques païens, ils durent nécessai-

* Pindarum quisquis studet æmulari, etc.

** J'ai entendu exécuter cet air par le chœur de Saint-Jacques du Haut-Pas avec son rythme parfaitement suivi.

rement adapter les airs de leurs hymnes au mouvement strophique des paroles. Ainsi la musique chrétienne ne put pas changer le rythme, sans lequel la strophe n'est rien; elle ne faisait qu'y adapter des notes hautes ou basses, dont la valeur métrique était indiquée d'avance. C'est par contraste que nous appelons *libre* la musique des antiennes, car elle n'était pas contenue dans une forme lyrique procédant de l'antiquité*. L'hymne strophique ne jouissait pas de cette liberté, et, comme les différentes strophes latines ou grecques sont parfaitement connues de nous, il en résulte que la restitution du chant dans les hymnes de ce genre est généralement facile.

Les hymnes de la seconde espèce sont les plus nombreuses ; elles sont composées de couplets. Le couplet est ordinairement de quatre vers. Chaque vers est de huit syllabes, partagées en quatre pieds de deux syllabes chacun. Les pieds impairs sont formés de longues et de brèves *ad libitum*. Les pieds pairs sont des iambes, faits d'une brève et d'une longue. Exemple : *ō lūx bĕātă trĭnĭtās;* mais les poètes ne se sont pas toujours astreints à cette seconde règle ; ainsi dans une des plus anciennes hymnes, *Lucis largitor optime*, de saint Hilaire de Poitiers, la syllabe *lar* devrait être brève ; c'est pourquoi, dans ce qu'on appelle « le nouvel usage », on a remplacé *largitor* par *creator* **. — Quoi qu'il en soit, le poète faisait en sorte que l'accent portât autant que possible sur une

* Les marches seules avaient une sorte de rythme obligatoire dû à l'égale durée des pas ; c'est ce qu'on appelait βάσις, *gradus*.

** Les hymnes et même les proses ont été modifiées au XVIIe siècle par l'ordre d'Urbain VIII, qui fut pape de 1623 à 1644. Pour le chant, on a voulu se rapprocher de la musique moderne, alors en pleine évolution. Dans les paroles il y eut aussi des modifications.

longue et produisît une sorte de balancement ou de retour de deux en deux syllabes. Cette disposition métrique avait pour conséquence musicale une mesure ternaire, c'est-à-dire à 3|4 ou à 3|8. Aussi l'Église chante-t-elle en 3|4 presque toutes les hymmes de cette catégorie.

L'usage des hymmes paraît avoir été introduit ou du moins établi par saint Ambroise pour le peuple des fidèles. Pour être chantées avec ensemble, il fallait qu'elles eussent le temps fort très marqué. Il en résulta que le mouvement musical prévalut sur la quantité et quelquefois même sur l'accent, lesquels se trouvèrent violés. On remarque ces violations de l'accent dès le temps de saint Ambroise, en admettant que les airs de ces hymmes remontent jusqu'à son époque. Ce fait était d'autant plus grave que le peuple s'acheminait ainsi vers l'onbli des deux éléments prosodiques de la musique latine, c'est-à-dire vers la barbarie musicale.

Néanmoins le couplet n'est pas nécessairement astreint à la mesure ternaire. Il y a des airs en 2|4, par exemple celui de l'hymne *Sacris solemniis* de saint Thomas d'Aquin; cette dernière pièce est composée de six versicules de six syllabes et d'un dernier versicule de huit. L'hymme *O vos ætherei* procède par hémistiches de vers pentamètres, suivis d'un vers adonique : *plaudite cives*. Le *Pange lingua* de saint Thomas d'Aquin échappe également à la composition ordinaire des couplets : les versicules impairs y sont de huit syllabes; les pairs sont de sept; en outre, chaque couplet contient six versicules au lieu de quatre et il y a des rimes alternées. On trouvera intéressant de constater dans ce morceau la négligence de la quantité et le balancement produit par l'accentuation, portant toujours sur les

points homologues dans les versicules pairs ou impairs. Ces caractères rapprochent des *proses* l'hymne dont nous parlons.

Un autre caractère distingue la musique des hymnes de la musique libre. Dans les antiennes, type de cette dernière, la longueur de la phrase musicale n'a rien d'absolu ; elle varie avec celle des paroles. On en trouvera ici de nombreux exemples et l'on pourra constater que dans un même morceau les phrases de musique ont ordinairement des longueurs fort différentes, depuis une mesure jusqu'à huit et même au delà. Dans la belle antienne ou marche funèbre *In paradisum deducant te Angeli*, les phrases sont successivement de quatre mesures et demie, six mesures, sept mesures, cinq mesures et demie et huit mesures et demie. Les phrases de six à huit mesures ne sont pas rares dans les antiennes ; elles montrent une puissance de pensée musicale devenue rare même de nos jours. En effet, cette ampleur de phrase a presque disparu de notre musique, remplacée par la « carrure », comme si les hommes d'aujourd'hui avaient la respiration plus courte que ceux d'autrefois. On trouve encore des phrases développées dans quelques auteurs ; ainsi dans la *Passion* de Jésus-Christ par S. Bach, au n° 29, il y a un air composé de cinq, de quatre et demie et de quatre mesures ; au n° 77, dans un très beau chœur sur le sépulcre de Jésus, il y a un passage formé de quatre phrases ayant respectivement trois mesures et deux tiers, dix mesures, deux et six mesures. Il est vrai que la phrase de dix mesures offre une note prolongée qui peut servir pour le repos de la voix. Du reste voici le passage en question, un des plus étonnants de la musique moderne ; c'est un chant d'orgue plutôt qne de voix humaine.

Le sé - pul - cre qui vous con - tient

se- ra pour l'âme in- qui - è - te le port de sa-

lut et la plus douce des re - trai - tes, le

port de sa - lut. El - le doit y trouver le som-

- - - meil qui la fuy - ait.

Le chant des hymnes n'offre rien de semblable. Astreint à la mesure et au rythme de la strophe ou du couplet, il est forcément composé de phrases courtes et, le plus souvent, de même longueur. Il en résulte une certaine monotonie, surtout pour les hymnes en couplets, qui n'ont pas les allures vives et dansantes de la strophe gréco-latine. Si l'on voulait trouver un analogue dans la musique moderne, l'hymne à couplets se retrouverait dans le *choral* protestant qui, du reste, l'a remplacée historiquement. Quant à l'hymne strophique, elle appartient exclusivement à l'antiquité et à l'Église.

La liturgie latine possède un grand nombre d'hymnes, surtout d'hymnes en couplets. Outre celles des fêtes ordinaires de l'année, pour chacune desquelles il existe souvent plusieurs hymnes, on en a composé pour chacun des saints et des saintes jouissant de quelque célébrité ou pour des

saints et des bienheureux devenus les patrons de certaines paroisses. Mais il ne faudrait pas croire que chaque hymne ait son chant. Un même air sert le plus souvent à plusieurs hymnes ; en voici quelques exemples, où l'air qui paraît avoir servi de type est mis en tête de chaque série :

Jesu redemptor omnium.
Salvete flores martyrum.
Christus tenebris obsitam.
Missum redemptorem polo.
Miris probat sese modis.
Victis sibi cognomina.
Verbum quod ante secula.
Quæ stella sole pulchrior.
Emergit undis.

Stupete gentes, fit Deus hostia.
Cœlo receptam.
Templi sacratas.
Quo vos magistri.
Unus bonorum.
Jam Christe.

Crux alma, salve, crux venerabilis.
Christi cruenta.
Maria sacro.
Procul maligni.

Forti tegente brachio.
Christi perennes.
Dum morte victor.
Natus parenti.

Tellus tot annos.
Signum novi crux.

Huc vos, ô miseri, surda relinquite.
Sacris solemniis.
Lux de luce Deus.
Cœlo quos eadem.
O vos unanimes.
Sit qui rite canat.

Christe, prolapsi reparator orbis
Quid moras nectis.
Christe pastorum.
Cœlitum consors.
Christe fons jugis.
Debilis cessent.

On pourrait multiplier les exemples; ceux-ci suffisent à démontrer ce que nous disions plus haut, que les musiciens ne se sont pas toujours mis en frais pour inventer des airs nouveaux et qu'ils ont souvent puisé dans un ancien trésor : du reste ce trésor leur appartenait, ou, l'ayant reçu de l'antiquité païenne, l'Église en était devenue le légitime détenteur.

Il y aurait grand intérêt à connaître le premier auteur de chacun de ces airs. Mais cela est impossible, croyons-nous; car on se trouve en face d'un double problème : un air peut être antérieur aux paroles auxquelles on l'applique ; les paroles peuvent être antérieures à l'air. Pour le premier cas, nous possédons des faits historiques assez nombreux, puisqu'on a composé des paroles d'hymnes jusque dans les temps modernes et qu'on leur a appliqué des airs depuis longtemps

connus. Ainsi le *Sacris solemniis* de saint Thomas est sur l'air de *Huc vos, o miseri*, air beaucoup plus ancien. Quant au second problème, il est peu probable que beaucoup d'hymnes soient restées sans musique, puisqu'on les composait précisément pour être chantées dans telle ou telle cérémonie. Il est donc présumable que la chronologie des airs est parallèle à celle des paroles et que, dans chaque série, l'air a été fait pour les paroles les plus anciennes. Mais, même ainsi, le problème recule : car les anciens auteurs d'hymnes ont pu, comme on le fait encore, adapter à des paroles pieuses des airs populaires préexistants. Ce fait a dû avoir lieu surtout pour les hymnes en strophes, dont le rythme musical, consacré par le temps, eût été difficilement remplacé. Dans ce cas on ne faisait pas l'air sur les paroles, mais on composait des paroles sur des airs connus. A ce point de vue, la restitution musicale de ces anciennes hymnes est d'un double intérêt, puisqu'elle nous rend, selon toute apparence, des airs de musique profane antérieurs à saint Ambroise.

Plus tard les données historiques sont moins rares ; il y a des hymnes dont l'auteur musicien est connu. Ainsi, nous savons que le *Audi benigne conditor* est de saint Grégoire, le pape réformateur de la fin du VIe siècle ; que le *Vexilla regis* est de Fortunat ; le *Veni Creator*, de Raban Maur ; l'*Ut queant laxis*, de Warnfried. Ces auteurs étaient bons musiciens et l'on n'a aucune raison de penser qu'ils aient remis à d'autres le soin de faire des airs pour leurs poésies. Du reste, leurs chants n'ont rien de vulgaire.

D'autre part, à mesure qu'on approche des temps modernes et qu'on voit apparaître des airs nouveaux avec de nouvelles paroles, on remarque un changement progressif d'aspect dans

la musique. Le *Vexilla regis*, par exemple, a quelque chose de dur en même temps que de fleuri, qui annonce le moyen âge. L'*Adoro te supplex* de saint Thomas d'Aquin est de la musique moderne : majeur très marqué, carrure des phrases, brièveté et répétition. Un tel air aurait pu être composé par Dumont. Mais pour suivre pas à pas l'histoire des hymnes, au point de vue musical, il faudrait entrer dans des détails qui sont hors de notre sujet. Je donne donc seulement, dans leur ordre chronologique avec renvoi aux livres de chant, la liste des auteurs d'hymnes latines, avec l'indication de leurs principales productions, de celles du moins qui sont généralement usitées dans les offices de l'Église et qui leur appartiennent probablement.

HYMNES.

356-367.	SAINT HILAIRE DE POITIERS.		
(Évêque.)	Jesus refulsit.		
	Lucis largitor optime.	V.	6
340-397.	SAINT AMBROISE.		
	Conditor alme siderum.	V.	35
	Verbum supernum.		
	Ad cœnam Agni.	V.	242
	Deus, tuorum militum (?).	V.	xj
	Jesu, corona virginum.	V.	xxxv
	Jesu, nostra redemptio.	V.	252
	O lux beata Trinitas.	V.	264
	Deus, creator omnium.		
	Æterne rerum conditor.		
	Veni, redemptor gentium.		
	Splendor æternæ gloriæ.		
	Tandem laborum gloriosi principes.	P.	432
	Jesu redemptor omnium.	P.	72
	Grates peracto jam die.	P.	31
	Tristes erant apostoli (?).	V.	vij
	Aurora cœlum purpurat.		

348-410.	PRUDENCE.		
	Quicumque Christum quæritis.	V.	418
	Ad galli cantum.		
	Ales diei nuntius.		
	Jam mœsta quiesce querela.		
	Corde natus ex parentis.		
	Salvete, flores martyrum.	P.	93
	Lux ecce surgit aurea.		
	O luce qui mortalibus.	P.	27
	Deus, tuorum militum (?).	V.	xj
425-450.	SEDULIUS.		
	A solis ortus cardine.		
	Hostis Herodes impie.	V.	75
...-474.	CLAUDIEN MAMERT.		
	Pange lingua gl. pr. certaminis.	P.	204
470-524.	ELPIS.		
	Egregie doctor Paule.	V.	329
	Mundi magister. / Decora lux æternitatis.	V.	390
473-521.	ENNODIUS.		
530-603.	FORTUNAT.		
	Vexilla regis prodeunt.	V. 113	P. 180 et 205
	Salve, festa dies.		
	Christe redemptor omnium.		
	Sanctorum meritis.	V. xviij	
	Ave, maris stella (?).		
590-604.	SAINT GRÉGOIRE.		
(Pape.)	Audi, benigne conditor.	V. 99	P. 162
	Te lucis ante terminum.	V. 14	
	Primo dierum omnium.		
	Ecce jam noctis.		
	Rex Christe factor.		
673-735.	BÈDE.		

	ANONYMES.		
740-801.	PAUL DIACRE (WARNFRIED).		
	Ut queant laxis.	V. 382	
	Fratres alacri pectoris.		
...-821.	THÉODULPHE.		
	Gloria, laus et honor.	P. 183	
776-856.	RABAN-MAUR.		
	Veni, Creator Spiritus.	P. 249	
	Tibi Christe splendor Patris.	P. 455	
	Christe sanctorum.	V. xc	
			PROSES.
	ANONYMES.		840-912.
	Urbs Jerusalem beata.	V. xliij	*Notker* commence la
	Exultet cœlum.	V. ij	série des proses.
	Rex gloriose.	V. xv	Victimæ paschali.
	Iste confessor.	V. xxv	
	Christe redemptor omnium (?)		
879-942.	ODON DE CLUNY.		
1007-1020. (Évêque.)	FULBERT.		En 1022, GUIDO D'AREZZO.
996-1031. (Roi.)	ROBERT.		ROBERT.
	O constantia martyrum.		Veni, sancte Spiritus
	[O invidenda martyrum?]	P. 392	
	Cornelius centurio.		
	Judæa et Jerusalem.		
1027-1072.	PIERRE DAMIEN.		
	Paschalis festi gaudium.		GODESCHALK.
	Tristes erant apostoli (?).	V. vij	
1091-1153.	SAINT BERNARD.		SAINT BERNARD.
	Jesu dulcis memoria.	V. 85	
	18 hymnes sur la sainte Vierge.		
			ANONYMES.

1094-1156.	PIERRE LE VÉNÉRABLE.	
? -1183.		ADAM DE SAINT-VICTOR Exultet Ecclesia. Laudes crucis attollamus. Jerusalem et Sion filiæ. Heri mundus exultavit.
1161-1216.		INNOCENT III.
? -1250.		THOMAS DE CELANO. Dies iræ.
		ANONYMES.
1226-1274.	SAINT THOMAS D'AQUIN. Pange lingua gl. c. m. P. 37 Adoro te supplex. V. cxix P. 37 Sacris solemniis. P. 38 Verbum supernum (?). G. 341	THOMAS D'AQUIN. Lauda Sion.
1250-1306.		JACOPONE DA TODI. Stabat Mater.
1415.		PISTOR.

Dans la liste qui précède on remarque aisément que la période de grande production pour les hymnes s'étend de la seconde moitié du IVe siècle à la fin du VIe, de saint Hilaire au pape saint Grégoire. La liturgie espagnole, dite mosarabique, n'a duré que jusqu'au XIe siècle et a été remplacée par la romaine. La liturgie gallicane, créée par saint Hilaire au IVe siècle, n'a duré que jusqu'au VIIIe; la romaine en a également pris la place. A côté de celle-ci une seule liturgie s'est maintenue en Occident, celle de saint Ambroise, conservée par l'Église de Milan, quoique modifiée avec le temps. C'est

pourquoi saint Ambroise fut considéré comme ayant introduit l'usage du chant dans les églises latines ; les auteurs chrétiens disent même à quelle occasion. « Ce fut, selon saint Augustin (*Conf.*, IX, 7), lors de la persécution arienne de l'impératrice Justine en 387, pour charmer les ennuis du peuple réfugié nuit et jour dans l'église. » — « On adopta alors, dit-il, l'usage de chanter des hymnes et des psaumes à la manière orientale, et cet usage a été maintenu. » Or nous savons que l'antienne était chantée depuis longtemps à cette époque et nous voyons la période des hymnes commencer en effet avec saint Ambroise ; le mot « hymne », employé par saint Augustin, doit donc être pris dans son sens liturgique, et, par les mots *psalmi secundum morem orientalium partium*, il faut entendre le chant agrémenté, qui se pratique aujourd'hui même dans les églises grecques et qui est devenu le chant mélismatique des Latins. Ces points étant admis, l'œuvre accomplie par saint Ambroise se précise : il a inauguré, non le chant sacré en général, mais le chant hymnique et le chant fleuri.

Si nous prenons l'histoire des hymnes à son autre extrémité, c'est-à-dire au XIIe siècle, nous constatons que, même dans le clergé, la langue latine était en pleine décadence. Non seulement la prosodie était négligée, mais les versicules des hymnes ne reposaient plus que sur deux bases, le nombre des syllabes et la rime ; le premier de ces éléments était à peu près étranger à l'ancienne poésie, le second l'était entièrement ; la *rime* remplaçait le *rythme*. Leur prédominance fit passer l'hymne à l'état de PROSE dans le courant du XIIe siècle.

On attribue l'invention des *proses* à un certain Notker, moine musicien de Saint-Gall en Suisse ; mais on chantait déjà des séquences avant lui à l'abbaye de Jumièges. Élève

du chantre Romanus, envoyé à Charlemagne par le pape Adrien, Notker appliquait des paroles strophiques à des neumes alléluiatiques développés. Ces neumes formaient aux alleluias et aux graduels des suites ou coda, qu'on appelait *sequentiæ*. Le moine de Saint-Gall composa un *Liber sequentiarum* que nous possédons. Le *Victimæ paschali laudes* est de lui. Sa manière dura jusqu'au XIIe siècle. La prose en couplets, qui a prévalu, paraît avoir été créée à Paris par Adam, religieux de l'abbaye de Saint-Victor, pour la fête de Noël de l'année 1160. C'était la dernière transformation de l'hymne.

Nous ne parlerons pas ici des proses, parce que leurs airs nous ont été généralement transmis avec exactitude et ne comportent aucun travail de restitution. Il ne faut pas oublier que le *Micrologium* de Guido d'Arezzo paraissait en 1022 et donnait une écriture définitive, propre à conserver les chants sans altération. En outre, sauf deux ou trois exceptions, la musique des proses est d'une simplicité excessive. Elle fut très populaire dans toutes les églises, à cause de sa facilité d'exécution. Elle est faite sans art, sans science musicale. On n'y a tenu compte ni du sens des récits, ni du sentiment qu'ils devraient faire naître. La prose parcourt une suite souvent très longue de couplets, appliquant le même air aux pensées les plus différentes, les plus opposées. Ces airs sont presque toujours à trois temps, vifs et même joyeux ; on y professe une ignorance ou un oubli étonnant de la prosodie et de la langue latine. Et, chose notable, les plus grands scolastiques du moyen âge n'ont pas échappé à ces défauts. Il faut, en somme, considérer le développement musical propre à l'Église latine comme finissant avec les hymnes,

dont les proses ne sont qu'une forme corrompue due aux temps et aux races barbares. Quand les musiciens de l'Église, ayant perdu le sens de ses chants primitifs, ont voulu revenir à une musique civilisée, ils ont fait appel à la musique moderne. Seulement cette musique est pathétique, dramatique, théâtrale; elle se donne pour but d'exprimer les passions et de les communiquer. Au contraire la musique cachée sous le plain-chant tend à calmer les cœurs et à y faire naître la paix.

VI. — *Résumé historique.*

Si les inductions qui précèdent sont justes, on distinguerait plusieurs courants dans la musique de l'Église latine : le courant juif venu de Jérusalem et qui a donné naissance au chant orthophône; le courant gréco-latin issu de l'antiquité païenne et représenté par les antiennes et les hymnes; le courant asiatique qui a produit le genre fleuri par la transformation des notes d'agrément en notes de mesure; enfin le courant ou plutôt l'influence barbare qui, oublieuse de la prosodie, a donné naissance aux proses et aux morceaux analogues. Si l'on excepte ce dernier, de date évidemment postérieure, il est difficile de dire lequel des trois autres a commencé le premier. Cependant, comme nous l'avons vu, beaucoup de graduels, d'introïts, de communions et d'autres morceaux fleuris sont des antiennes, transformées par l'intercalation de mélismes. Par là on est conduit à considérer la classe des chants mélismatiques comme postérieure en date à celle des antiennes, au moins dans son ensemble, et comme contemporaine de la période d'organisation des offices. Or

cette période ne date guère que de Constantin, attendu qu'avant la conversion et le baptême de ce prince en 324, les chrétiens, à peine tolérés et presque toujours persécutés, ne pouvaient pas déployer la pompe de leurs cérémonies. Les offices, avec leurs chants variés, eurent pour but, non seulement d'honorer un saint ou de célébrer un fait d'histoire religieuse, mais aussi de satisfaire le goût musical des fidèles et de remplacer pour eux la musique profane des théâtres et des concerts. Les témoignages de saint Augustin et d'autres Pères grecs ou latins ne laissent pas de doute à cet égard. Or, nous le répétons, les offices ne furent pas tous composés au même moment. L'élément de plusieurs d'entre eux exista de bonne heure; ainsi l'office des morts fut certainement un des premiers dont les lignes principales furent tracées, notamment la partie de cet office qui porte le nom de Commémoration. La fête de la Pentecôte et celle de l'Annonciation se célébraient déjà au IIIe siècle, mais non à l'état complet où sont leurs offices aujourd'hui. La Transfiguration se fêtait au IVe siècle; mais son office n'a été complètement organisé qu'au quinzième. Ce sont les siècles qui suivirent immédiatement Constantin, qui virent se développer ou s'établir le plus grand nombre d'offices. C'est aussi la période des hymnes. Il est donc probable que c'est également celle de la musique fleurie, musique pompeuse, qui sent la décadence de l'art et qui finit par se perdre dans la barbarie du moyen âge.

A ces probabilités s'ajoute un fait important, la suppression par Constantin de la loi romaine relative au célibat. Cet acte eut pour conséquence la multiplication des couvents, dont l'usage, apporté en Occident par Athanase d'Alexandrie en 328, se répandit avec rapidité dans toute l'Église latine. Le

monachisme reconnaissait pour son auteur saint Jean-Baptiste; et de fait les esséniens formaient en Galilée et en Égypte de vraies communautés religieuses. Si, comme l'indique le *Trisagion*, le chant agrémenté était un chant asiatique et s'il est venu dans les liturgies par le canal des esséniens devenus chrétiens, il est vraisemblable que ce fut aussi la manière de chanter usitée dans les vastes communautés de saint Pacôme, de saint Antoine et des autres cénobites orientaux. Quand ceux-ci instituèrent au IVe siècle des couvents en Occident, il dut arriver à leur chant agrémenté de se transformer en chant mélismatique par la seule influence de la langue et de la prosodie latine.

L'institution des chantres canoniques [1] contribua nécessairement à faire pénétrer cette mode dans les offices publics. Car ces chantres, formés dans les écoles des monastères, se trouvant seuls en état d'exécuter les airs fleuris, sentirent leur importance et, soutenus par des canons de conciles et par des règlements pontificaux, eurent toute latitude pour prouver au chœur leur virtuosité. Les cérémonies eurent des airs d'autant plus fleuris qu'elles furent d'un degré plus élevé; c'est encore aujourd'hui la doctrine de l'Église en matière de chant. L'abus de la musique théâtrale transformait le chœur des églises en salle de concert. Une première réforme fut tentée par le pape Gélase, de 492 à 496. La seconde et définitive réforme fut accomplie un siècle plus tard par le pape Grégoire Ier, qui fut considéré comme l'auteur du plain-chant.

Tous ces faits, et d'autres que nous ne pouvons énumérer

(1) L'usage de faire entonner par des chantres fut institué par le concile de Laodicée.

ici, aboutissent à une même conclusion, c'est que la masse du plain-chant fleuri date des deux siècles qui séparent saint Ambroise de saint Grégoire *.

Mais saint Ambroise n'introduisit pas le chant en Occident, comme on l'a conclu quelquefois d'un texte de saint Augustin, étroitement interprété. Depuis l'origine des églises, avant même que le nom de chrétiens fût adopté, on chantait des antiennes, des cantiques et des vigiles.

L'usage des antiennes est constaté au second siècle par Tertullien (*Ad uxor.* 9); il dit : *Sonant inter duos psalmi et hymni*, deux parties exécutent des psaumes et des hymnes. Pline le Jeune (Ep. x., 97), rendant compte de ce que font les chrétiens d'Asie, écrit : *Carmen dicere secum invicem*, qu'ils chantent des airs entre eux à tour de rôle. Ce témoignage est du commencement du second siècle. — Saint Basile (Ep. 62), un peu avant saint Ambroise, dit que « partagés en deux chœurs, les fidèles chantent alternativement ». Ainsi les chanteurs formaient deux groupes qui se répondaient l'un à l'autre; c'est du reste le sens du mot *antiphona*, antienne, qui veut dire voix répondant à une autre voix et qui est le contraire de symphonie, voix chantant ensemble, soit à l'unisson soit autrement. — Lucien, dans son *Philopatris*, parle des chants alternés des chrétiens à Rome ; il vivait dans la seconde moitié du IIe siècle. — Le même usage est signalé par saint

* Toutefois on continua d'intercaler des fioritures même dans des airs déjà fleuris. Le manuscrit n° 090 de la Bibliothèque nationale le démontre surabondamment; il suffit de comparer le *Libera* que donne le Vespéral de Lecoffre, page LXXX avec celui de l'Office des morts, page 135, publié en 1834 à Versailles. Ce dernier est d'ailleurs beaucoup plus développé. Le XIVe siècle a vu de nombreuses altérations de ce genre ; les manuscrits du XVe siècle sont les plus mauvais de tous.

Cyprien (*De orat. domin.*) né en 200 et mort en 258; — par Clément d'Alexandrie, contemporain de Lucien. — Philon dit (*de Vit. contemp.*) que les esséniens, antérieurement aux chrétiens, célébraient, hommes et femmes, les louanges de Dieu dans des chants alternés, avec des modulations et des gestes. — L'historien Socrate raconte que saint Ignace eut une vision où des anges louaient ensemble la sainte Trinité dans des chants alternés; qu'Ignace vit en cela une indication de la forme que le chant sacré devait revêtir, et qu'il l'établit dans son église d'Antioche. De là, dit-il, l'antienne passa dans toutes les autres églises. Saint Ignace était disciple de saint Pierre et de saint Jean; il était Syrien et devint évêque des chrétiens d'Antioche en 68; or, le texte de Philon prouve que les antiennes étaient usitées chez les Thérapeutes avant l'époque de Jésus, et que par conséquent saint Ignace n'eut pas besoin d'une vision céleste pour en avoir l'idée.

Au témoignage d'Eusèbe, les Thérapeutes, avant les chrétiens, fêtaient aussi les *vigiles;* il laisse entendre que les chrétiens avaient reçu cet usage des Thérapeutes, en opposition avec la coutume juive. Dans ces fêtes on priait et on chantait en chants alternés.

Il ne reste aucun doute sur l'existence de l'antienne longtemps avant l'époque de saint Ambroise, ni sur l'exécution d'antiennes, non dans des couvents, mais dans les réunions ordinaires des fidèles. Quand on dit que cet usage fut introduit au IVe siècle par saint Basile dans l'Église de Césarée en Cappadoce, cela ne signifie pas que ce Père fut l'inventeur de l'antienne, puisqu'il s'appuyait lui-même sur l'exemple des autres Églises; il ne s'agit là que d'un fait local et isolé. La coutume générale était de chanter des antiennes.

L'antiphonie ne fut pas confinée dans ces chants assez courts qui portent aujourd'hui le nom d'antiennes, et qui précèdent les psaumes. Nous la voyons appliquée à l'*Agnus Dei*, au *Sanctus* et au *Gloria in excelsis*. C'est donc simplement le partage du chant entre deux voix ou deux chœurs; l'exemple donné plus haut du *Magnificat*, tel qu'on le chante à Saint-Waast-la-Hougue, constitue une véritable antiphonie. Mais il est évident que les deux chœurs alternants peuvent chanter soit dans le même mode, soit dans deux modes différents. Dans ce dernier cas l'antiphonie est plus complète. Elle le serait encore davantage, si les voix des deux chœurs étaient à des hauteurs différentes sur l'échelle, par exemple des voix d'hommes pour l'un, des voix de femmes pour l'autre.

Une dernière remarque sur ce sujet. Le mot grec ἀντίφωνος n'a pas, dans l'antiquité, la signification de chant alterné; le subst. ἀντιφώνη n'existait pas. Il n'y a dans les auteurs païens aucun texte permettant de supposer que le chant alterné, entendu dans le sens chrétien, fût pratiqué chez les Grecs ni chez les Romains. La forme musicale qui s'en rapprocherait le plus serait celle de la strophe et de l'antistrophe; mais ces deux mots s'appliquent à un mouvement chorégraphique plutôt qu'à une distribution musicale des voix. Ainsi l'antienne n'est pas d'origine grecque, et, comme les Thérapeutes l'employaient en opposition avec les rites juifs, on est conduit à lui donner la même origine qu'à cette secte égyptienne, analogue aux esséniens de la Galilée. Seulement, quand l'antiphonie passa dans le monde chrétien, les airs partagés entre les deux chœurs ne furent ni asiatiques, ni égyptiens, ni juifs, mais grecs; car nos antiennes sont composées sur des modes grecs, auxquels s'ajouta de très bonne heure notre mode ma-

jeur. Vraisemblablement, d'après les textes cités, les trois premiers siècles de l'Église ont été la période des antiennes et, si ces airs l'emportent si fort en naturel et en beauté morale sur tout le reste du plain-chant, c'est parce qu'ils ont été composés dans un temps où les bonnes traditions de l'art n'étaient pas encore perdues. L'*Hymne à la Muse*, de Dionysios, en est la preuve.

Les chants des premiers siècles chrétiens étaient-ils harmonisés? C'est à peine si l'on peut poser cette question; car il n'y a chez les écrivains aucun texte qui fasse allusion à un emploi de la polyphonie; partout l'antiphonie est un chant alterné, où chaque groupe chantait à l'unisson; dans Aristote, le chant à l'octave est appelé ἀντίφωνον.

Mais on fit usage d'instruments de musique. Cela même est donné en précepte par Prudence (*in Apol.*). Le *Christianus pædagogus*, 2, 4, de Clément d'Alexandrie, autorise cet usage, pourvu qu'on l'observe avec piété. Saint Augustin (ps. 32) proscrit la cithare, comme trop théâtrale, preuve qu'on employait d'autres instruments et la cithare elle-même. Toutefois dans Justin martyr, q. 107, il est dit qu'anciennement les instruments n'étaient pas reçus dans les assemblées des fidèles, parce que les païens en faisaient un usage immodéré dans les théâtres, les banquets et les sacrifices. Mais on admit les orgues, dont la musique est toujours grave.

Le lecteur sera donc bien aise de trouver ici quelques documents sur les anciennes orgues, en remontant vers le passé. Les grands progrès dans la construction des orgues eurent lieu dans la seconde moitié du IXe siècle.

L'orgue de Saint-Nicolas d'Utrecht, relevé par van Os, à la fin du XVIIe siècle, portait sur son sommier la date de 1120;

son clavier allait du *fa* grave de la voix de basse au *la* aigu de soprano, comprenant trois octaves et une tierce.

L'orgue d'Aix-la-Chapelle, construit sous Louis le Débonnaire par un prêtre vénitien nommé Georges, devait être encore plus rudimentaire. Car celui de Winchester, au xe siècle, avait 400 tuyaux, mais 26 soufflets, et il était alimenté par 70 souffleurs.

L'admission officielle de l'orgue dans les églises date de 660; elle fut confirmée par un décret du pape Vitalien. Il n'est donc pas vrai que le premier orgue paru en Occident ait été l'orgue envoyé en cadeau à Pépin le Bref en 757 par Constantin Copronyme. Ce fait prouverait seulement que les orgues existaient alors en Orient et qu'il y avait des facteurs, une véritable industrie.

Fortunat, au milieu du vie siècle, parle de l'orgue et, dans une lettre au clergé de Paris, le recommande pour accompagner les voix.

Il y a deux orgues figurés sur l'obélisque de Théodose à Constantinople.

Saint Jérôme, à la fin du ive siècle, parle d'un orgue de Jérusalem, qui avait 12 soufflets et qui s'entendait à 1000 pas (environ 800 mètres).

Une pièce de vers due au poète Optatien, ive siècle, figure un orgue. Il y a 26 vers verticaux croissant d'une lettre de 25 à 50, et représentant les tuyaux. Un grand vers entre deux barres horizontales représente la laye sur laquelle les tuyaux sont plantés. Au-dessous, vingt-six petits vers égaux figurent les touches. La pièce de vers donne la description de l'orgue.

Saint Augustin (ps. 56) parle d'un grand « *organum*

quod inflatur follibus », orgue alimenté par des soufflets.

Claudien (Panég. de Théod.) parle des doigts du musicien errant sur un clavier et faisant résonner les « innombrables voix d'une moisson de bronze ».

Le texte le plus explicatif sur ce sujet est certainement celui de Tertullien (*de Anima*, IV) que nous citons en entier : *Specta portentosam Archimedis munificentiam, organum hydraulicum dico : tot partes, tot compagines, tot itinera vocum, tot compendia sonorum, tot commercia modorum, tot acies tibiarum, et una moles erunt omnia ; spiritus ille qui de tormento aquæ anhelat, per partes administratur, substantia solidus, opera divisus.* Tout ce passage est composé de termes techniques, ayant leurs analogues dans la facture des orgues modernes ; voici la traduction : « Regarde ce merveilleux présent d'Archimède, je veux dire l'orgue hydraulique : tant de pièces, tant d'assemblages, tant de conduits vocaux, tant d'abrégés pour les notes, tant d'accouplements des modes, tant de bataillons de tuyaux, le tout ne faisant qu'une masse ; ce vent qui souffle de la turbine d'eau se distribue dans les parties ; il est un dans sa substance, divisé dans son travail. »

Ce texte dit très clairement à quoi servait l'eau dans l'orgue hydraulique ; c'était une turbine animant une soufflerie. Mais les sons n'étaient produits ni par l'eau ni par la vapeur ; l'eau ne servait ici que de moteur ; la soufflerie était en cuir. Quand on eut perdu l'art de construire ces turbines, on les remplaça par des hommes.

L'orgue hydraulique servait dans les théâtres, dans les palais. Martianus Capella dit qu'il y en avait dans le monde entier. Tertullien, dans le texte ci-dessus, en attribue l'inven-

tion à Archimède ; d'autres, à Ctésibios d'Alexandrie, qui vivait vers l'année 120 avant Jésus-Christ. Il est certain qu'il y en avait au temps des Ptolémées.

Les chrétiens l'employèrent de bonne heure pour accompagner leurs chants ; toutefois, comme ces instruments étaient à poste fixe et exigeaient toute une machinerie, il n'est pas croyable qu'ils aient pu exister dans les lieux où s'assemblaient les chrétiens de langue latine, avant la reconnaissance de leur religion par Constantin. C'est pourquoi, les antiennes, pendant les trois premiers siècles, n'ont pu être accompagnées que par des instruments portatifs. Il n'en fut plus de même après la conversion de Constantin ; l'hydraule, puis l'orgue à souffleurs, purent être installés dans les églises et contribuer pour une notable part au succès et au développement de la musique mélismatique. C'est pourquoi, nous avons lieu de penser que, dans les graduels et autres pièces fleuries, les neumes étaient exécutés, non par les voix, mais par des instruments ou plutôt par les orgues.

Quoique les anciens n'aient peut-être pas connu l'harmonie, ou du moins ne l'aient pas pratiquée, ce n'est pas une raison pour que les chrétiens d'aujourdhui ne l'appliquent pas au plain-chant, eux qui possèdent dans les orgues l'orchestre religieux par excellence. Cela vaudrait mieux que de laisser la musique profane envahir, comme elle le fait, les églises, où elle remplace la pensée sainte par la passion. Il faudrait seulement que les organistes, rejetant le fatras des *tons* du plain-chant, composassent leurs harmonies dans les vrais *modes* antiques où les chants de l'Église furent conçus.

Mais je ne dois pas appuyer sur ce vœu que tout homme

de goût peut se permettre ; je me contente de faire remarquer qu'avec nos moyens d'exécution et la méthode naturelle qui vient d'être exposée, on a tout ce qu'il faut pour rentrer dans les traditions du grand art sacré et lui rendre, quand on voudra, la vie.

CONCLUSIONS

Si l'on nous invitait à terminer ce travail par des conclusions applicables dans la pratique du chant ecclésiastique, nous les énoncerions comme il suit.

Il n'y aurait rien à changer dans la distribution des chants, leurs places étant depuis longtemps fixées par l'Église. Il ne s'agit que de leur exécution.

Nous proposerions :

1° D'adopter pour point de départ les manuscrits du XIIIe siècle, notamment ceux qu'avait choisis la Commission de Reims et de Cambrai ; sans toutefois exclure les meilleurs des chants non contenus dans ces manuscrits, mais conservés dans différents diocèses ;

2° De rétablir dans ces mélodies le rythme et la mesure, en prenant pour base l'accent tonique des mots latins et subsidiairement la quantité des syllabes ;

3° De conserver intégralement les airs des antiennes, vu leur simplicité mélodique et leur uniformité dans toutes les éditions ;

4° D'opérer sur les chants fleuris (ou du moins sur la plupart) un travail de réduction, qui en éliminerait les fioritures et ramènerait les mélodies à leur noblesse primitive. On sera aidé dans ce travail par les livres de chant ci-dessus indiqués. — Enfin, si l'on voulait maintenir les fioritures, on pourrait en confier l'exécution à l'orgue d'accompagnement ; les voix ne chanteraient que la mélodie simple ;

5° D'adopter la portée de cinq lignes, quatre valeurs de

notes, trois notes pointées, la note d'agrément et les silences correspondant aux notes.

6° De simplifier la lecture en n'admettant que la clef de sol et le si bémol, rejetant toute autre clé et toute autre altération d'une note quelconque. Autoriser toutefois les transpositions, quand elles seront jugées nécessaires pour l'exécution, mais sans qu'elles paraissent nulle part dans les livres.

Si ces conclusions étaient mises en pratique, le clergé, les chœurs, les chapelles et les fidèles pourraient, avec moins de travail qu'aujourd'hui et au grand bénéfice du culte, exécuter des mélodies parfaites.

EXEMPLES

DE

CHANTS RESTITUÉS

EXEMPLES

DE

CHANTS RESTITUÉS

I

LE GRAND DRAME.

Quand les dogmes chrétiens se manifestèrent dans l'est de la Méditerranée, la société gréco-romaine était déjà en pleine décadence.

Elle reposait sur l'esclavage, institution que n'excusait aucune différence dans les races. L'inégalité des richesses, déjà grande au temps d'Aristophane, était devenue effroyable au temps d'Auguste. Chacun courant à la fortune et au pouvoir, le seul principe de conduite auquel on obéissait était l'égoïsme. La pitoyable morale du traité *des Devoirs* de Cicéron en est la preuve.

Le bien que l'on faisait avait pour but, non de soulager un homme des fardeaux de la vie, mais de se faire un client. Au-dessous de la classe servile des clients, pullulait dans tout

l'Empire romain la gent confuse des esclaves, des pauvres et des familles ruinées. De moralité, aucune ; d'enseignement moral, nulle trace.

L'institution de l'Empire ne sauva rien : le prince était grand prêtre d'une religion officielle sans action sur les mœurs et de dieux auxquels on ne croyait plus. La société croulait de toute part ; depuis trois siècles et plus, elle appelait un sauveur ; elle donnait ce titre, tantôt à des divinités déchues, tantôt à des rois.

Cet état de choses était l'annonce et la préparation du christianisme.

Voici quatre chants, dont les deux premiers se disent en grec ; le troisième est un appel au Seigneur des armées pour le salut ; le quatrième est une invocation au Sauveur qui doit venir et qui, dans Zacharie, est appelé Orient.

C'est le prologue du drame qui va bientôt se dérouler.

Prologue.

I. — « Saint est Dieu, Saint et fort, Saint et immortel ; aie pitié de nous.

II. — « Seigneur, aie pitié. Seigneur, aie pitié. Christ, aie pitié. Seigneur, aie pitié. Seigneur, aie pitié.

III. — « Seigneur des armées, jusqu'à quand n'auras-tu pas pitié de Jérusalem et des villes de Juda, contre lesquelles tu es irrité ?

« Écoute, Seigneur ; apaise-toi, Seigneur. Regarde et fais. Ne tarde pas, pour toi-même, mon Dieu.

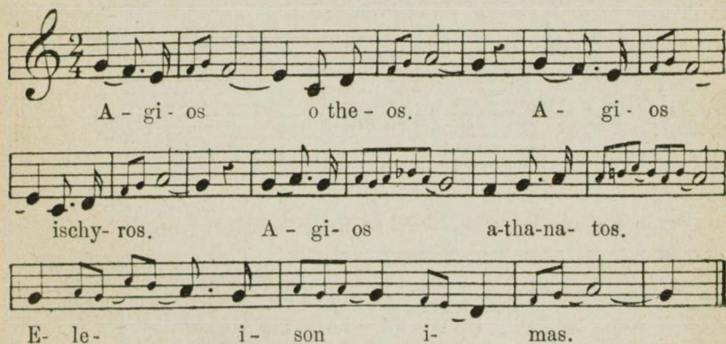
« Rends témoignage à ceux qui dès l'origine sont tes créatures et suscite les prédications qu'ils ont énoncées en ton nom.

« Tu donneras, ô Dieu, à Jacob la vérité, à Abraham la miséricorde, que tu as jurées à nos pères depuis les antiques jours.

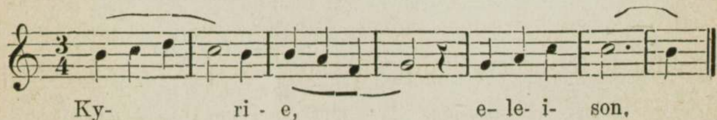
« Je t'en conjure, Seigneur, envoie celui que tu dois envoyer. »

IV. — « O Orient, splendeur de la lumière éternelle et soleil de justice, viens et illumine ceux qui sont assis dans les ténèbres et dans l'ombre de la mort. »

I. *Le Trisagion.* P. 202.



II. *Kyrie du Samedi saint.* P. 206.



Ky - ri - e, e - le - i - son. Chri-ste,

e- le - i - son. Ky - ri - e, e - le- i - son.

Ky - ri- e, e- le - i - son.

III. *Ant. de l'Annonciation.* P. 384.

Zacharie 1, 12.

Do - mi - ne ex- er - ci - tu - um, us-que-quo

tu non mi - se - re - be - ris Je - ru - sa - lem et

ur- bi - um Ju - da, qui- bus i - ra - tus es?

Daniel 9, 19.

Ex - au - di, Do - mi - ne! Pla - ca - re, Do - mi-

ne. At - ten - de et fac. Ne mo -

re - ris, pro-pter te - met ip - sum De - us me- us.

Eccli. 37, 17.

Da te - sti - mo - ni - um his qui ab i-

ni - ti - o cre- a - tu - ræ tu - æ sunt ; et

sus - ci - ta præ-di - ca - ti - o - nes quas lo-

cu - ti sunt in no - mi- ne tu - o.

Michée 7, 20.

Da - bis, De - us, ve - ri - ta-tem Ja - cob, mi-se - ri-

cor - di - am A - bra - ham, quæ ju - ra - sti

pa - tri - bus no-stris a di - e - bus an - ti - quis.

Exode 4, 13.

Ob-se - cro, Do - mi - ne, mit - te

quem mis - su - rus es.

IV. *Les neuf grandes antiennes, dites O de Noël.* V. 46.

Sap. 7, 26. Zach. 3, 6.

O O - - ri - ens, splendor lu- cis æ-
ter - næ, et sol ju - sti - ti - æ, ve - ni
et il - lu - mi - na se - den- tes in te - ne-
bris et um - bra mor - tis.

Acte premier.

Zacharie était prêtre de la série d'Abias, de la famille d'Éléazar fils d'Aaron. Élisabeth était sœur d'Anna mère de la vierge Marie.

V. — « Pendant que Zacharie remplissait à son tour sa fonction sacerdotale un ange du Seigneur lui apparut, debout à droite de l'autel allumé.

« Ne crains rien, Zacharie ; ta prière a été exaucée : et ta femme Élisabeth t'enfantera un fils.

« Tu l'appelleras de son nom Jean ; et ce sera une joie pour toi et un sujet d'allégresse ; et beaucoup se réjouiront de sa naissance.

« Ni vin ni bière il ne boira ; et il sera plein du Saint-Esprit dès le sein de sa mère.

« Il convertira beaucoup de fils d'Israël au Seigneur leur

Dieu, et il viendra d'avance préparer au Seigneur un peuple parfait.

« Zacharie dit à l'ange : « Comment le saurais-je ? » Et l'ange répondit : « Tu seras muet jusqu'au jour où ces choses « arriveront, puisque tu n'as pas cru à mes paroles. »

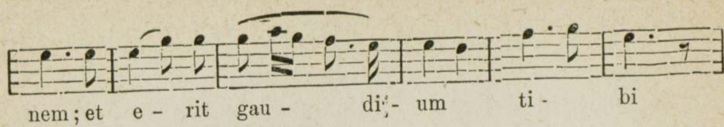
V. *Ant. de S. Jean-Baptiste.* P. 416.
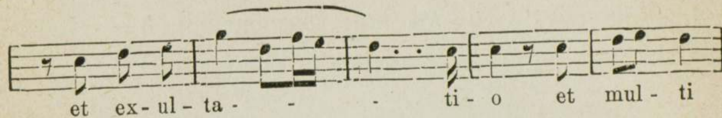
Luc 1, 8.
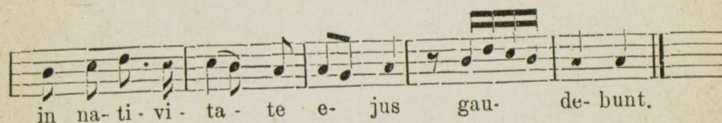
Cum sa- cer - do - ti- o fun- ge - re- tur Za- cha-
ri - as in or- di - ne vi- cis su - æ, ap-
pa - ru- it il - li ange- lus Do - mi - ni
stans a dex - tris al - ta - ris in - cen - si.

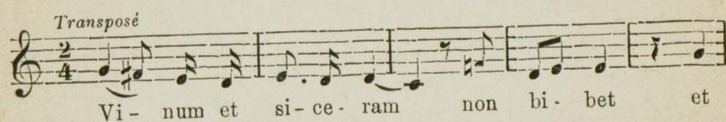
Ne ti - me- as Za- cha - ri - a; ex-au- di - ta
est de-pre - ca - ti - o tu - a, et u-xor tu - a
E - li - sa- beth pa - ri - et ti - bi fi - li - um.

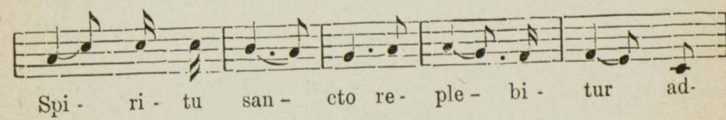
Vo - ca - bis no-men e - jus Jo - an -
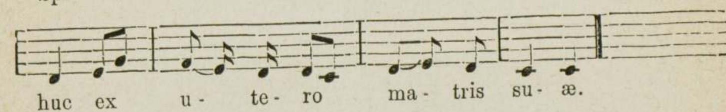

nem; et e - rit gau - di - um ti - bi

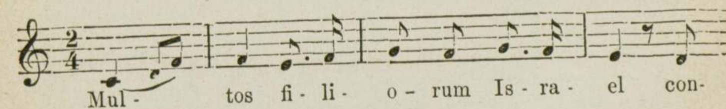

et ex - ul - ta - - - ti - o et mul - ti

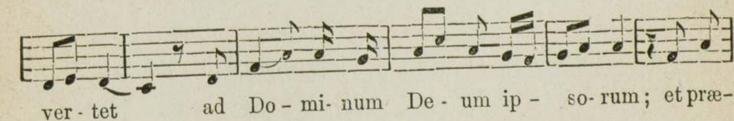

in na - ti - vi - ta - te e - jus gau- de- bunt.

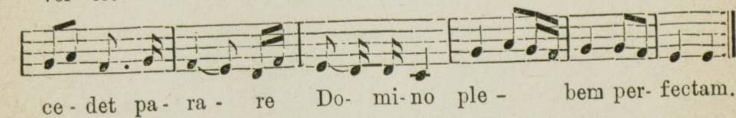

Transposé
Vi - num et si - ce - ram non bi - bet et
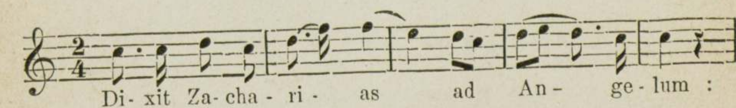

Spi - ri - tu san - cto re - ple - bi - tur ad-

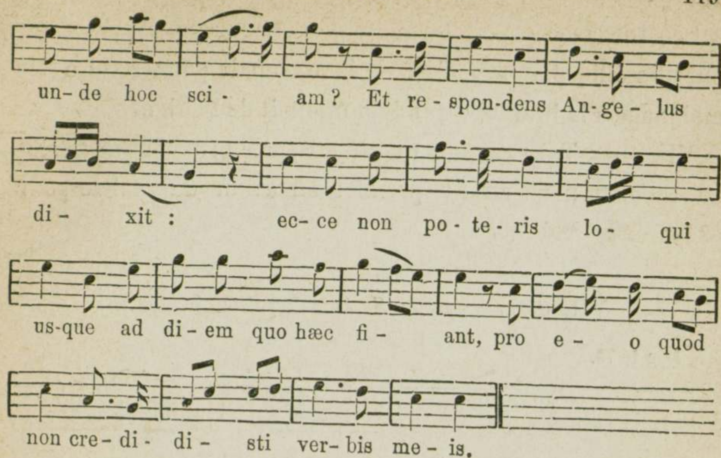

huc ex u - te - ro ma - tris su - æ.


Mul - tos fi - li - o - rum Is - ra - el con-


ver - tet ad Do - mi- num De - um ip - so- rum; et præ-


ce - det pa - ra - re Do- mi- no ple - bem per- fectam.


Di- xit Za- cha - ri - as ad An - ge - lum :
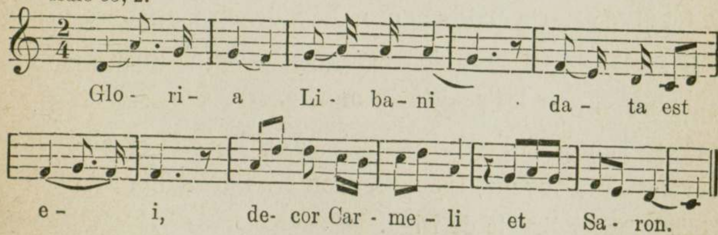


Six mois après, l'ange, appelé Gabriel et qualifié d'archange ou chef des armées célestes dans le livre de Daniel (8, 16), apparut à Marie et lui annonça qu'elle mettrait au monde un fils conçu du Saint-Esprit. Marie était la plus belle des vierges :

VI. — « La gloire du Liban lui fut donnée, la beauté du Carmel et de Saron. »

VI. *Ant. de N.-D. du Mont-Carmel.* V. 402.

Isaïe 35, 2.



Jean naquit et, six mois après, Jésus.

Au sujet de Jean, beaucoup se demandaient : Que sera donc

cet enfant, avec qui est la main de Dieu ? N'est-ce pas Élie, puisque Élie doit revenir ? — Jean venait pour rendre témoignage à la lumière, qui déjà montait de l'Orient.

VII. — « Toi, enfant, tu seras appelé prophète du Très-haut. Car tu marcheras le premier en avant du Maître pour préparer ses voies. »

VII. *Communion de S. Jean-Baptiste*. P. 421.

Luc 1, 76.

Tu, pu - er, pro - phe - ta Al- tis - - si-
mi vo- - ca- - be - ris. Præ -
i- bis e- nim an-te fa - ci- em Do- - mi-
ni, pa- ra - re vi - as e - jus.

Le fils de Marie était né au milieu de circonstances merveilleuses. On vit en lui le Sauveur attendu, l'Agneau divin, qui allait effacer les péchés du monde.

Dans la nuit où l'on fête sa naissance, les fidèles chantent la venue du Sauveur, la suppression des immolations figurées et l'adoration directe de Dieu.

VIII. — « Maître, j'ai cru que tu es le Christ, fils du Dieu vivant, qui es venu en ce monde. »

VIII. *Communion de Noël (nuit)*. P. 73.

Jean 11, 27.

Do - - mi - ne, e - go cre - - di-

di qui - a tu es Chri - stus fi - li - us De - i

vi - - vi, qui in hunc mun -

dum ve - - ni - sti.

IX. — « Otez les victimes et adorez le Seigneur dans son saint portique. Que les cieux se réjouissent et que la terre bondisse de joie devant la face du Seigneur ; car il est arrivé. »
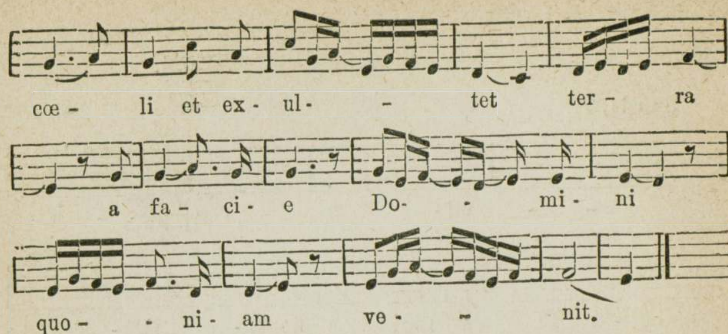
IX. *Offertoire de Noël (nuit)*. P. 73.

Psaume 95, 8.

Tol - li - te hos - ti - as et a-do - ra-

te Do - mi - num in a - tri - o

sanc - to e - jus. Læ - ten - tur



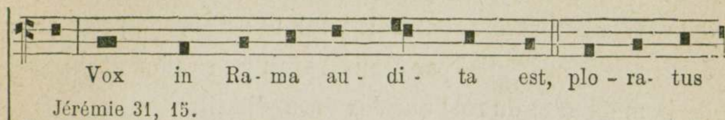
Des bruits étranges s'étant répandus parmi les Juifs au sujet de Jésus, le roi Hérode ordonna que tous les enfants au-dessous de deux ans fussent mis à mort, afin que le fils de Marie fût compris dans le massacre ; mais avertis à temps, ses parents l'avaient emporté en Égypte et ne revinrent qu'après le danger passé. Les poètes chrétiens décrivirent plus tard cette tuerie de petits enfants. Prudentius composa l'hymne gracieuse, *Salvete, flores,* « Salut, fleurs des martyrs, que le glaive cruel a moissonnées, comme un tourbillon moissonne les roses naissantes. » Ces enfants furent en effet tenus pour les premiers martyrs de la nouvelle religion. Mais les gémissements des mères n'eurent point de terme.

X. — « Une voix fut entendue dans Rama, un pleur et un gémissement, Rachel pleurant ses fils. »
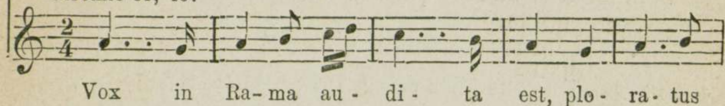
Et le sentiment de la fureur parut à son tour ; ces frêles victimes montèrent au ciel, qui s'ouvrait trop tôt pour elles, et se présentèrent devant la face du Dieu des vengeances :

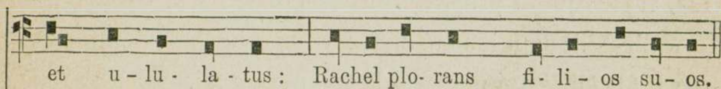
XI. — « Au pied du trône de Dieu, tous les saints crient : Venge notre sang, ô notre Dieu. »

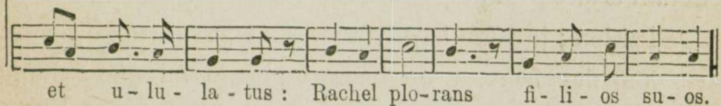
X et XI. *Antiennes des Saints Innocents.* Antiph. 140. V. 73.

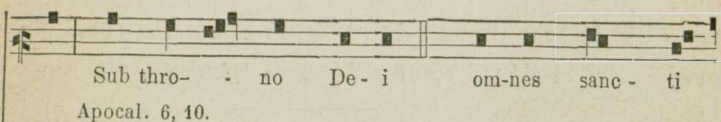


Jérémie 31, 15.

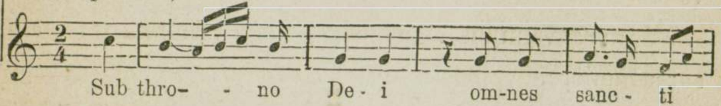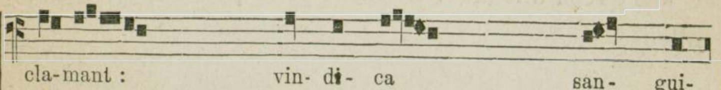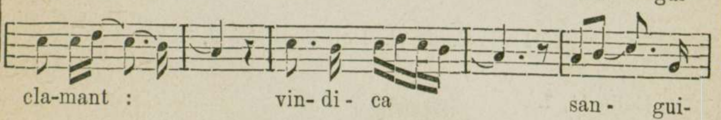






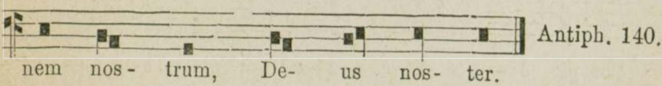


Apocal. 6, 10.

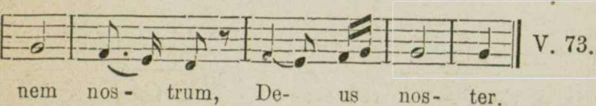








Antiph. 140.



V. 73.

Le second meurtre se prépare avec le temps. Ces deux enfants divins avaient grandi. Jean baptisait dans le Jourdain, vivait en ascète et attirait à lui de nombreux prosélytes. Jésus aussi fut baptisé par Jean. Il avait un sentiment profond de la mission et du rôle que Jean remplissait.

XII. — « Jésus commença à dire à la foule au sujet de Jean : Qu'êtes vous allés voir ? Un prophète ? Oui, je vous le dis, et plus qu'un prophète.

« C'est lui dont il a été écrit : Voici que j'envoie mon ange devant ta face pour préparer la voie devant toi.

« Pardon ; je vous le dis, il ne s'est pas élevé parmi les enfants des femmes un homme plus grand que Jean le baptiseur.

« Dès le sein de sa mère, il a été sacré prophète, pour renverser, et détruire, et perdre, et ensuite pour renouveler.

« Jean est venu en témoignage, pour rendre témoignage sur la lumière.

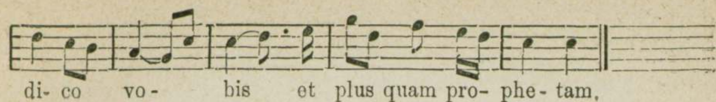
« Il a reçu une mission divine, pour que le peuple fît pénitence. »

XII. *Ant. de S. Jean-Baptiste.* P. 421.
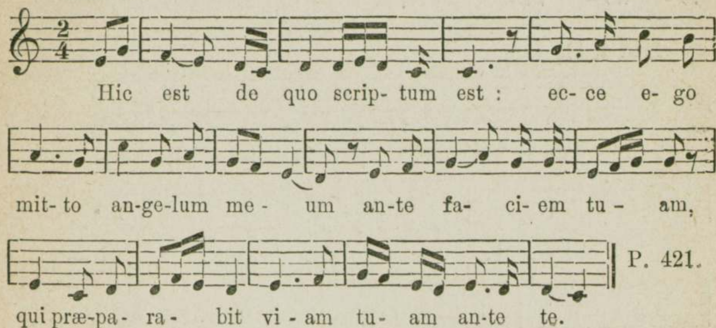
Math. 11, 7.

Cœ- pit Je- sus di- ce- re ad turbas de Jo- an- ne :

Quid ex- is- tis vi- de- re? Pro- phe- tam? E- ti- am
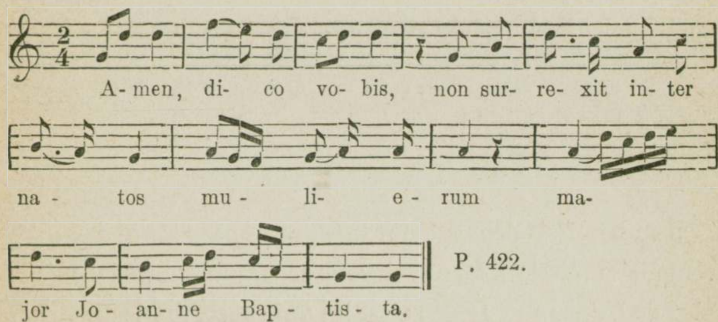


Math. 10.
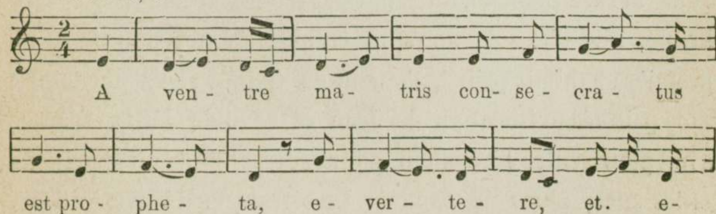


P. 421.

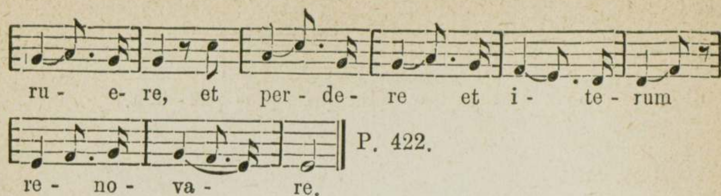
Math. 11.



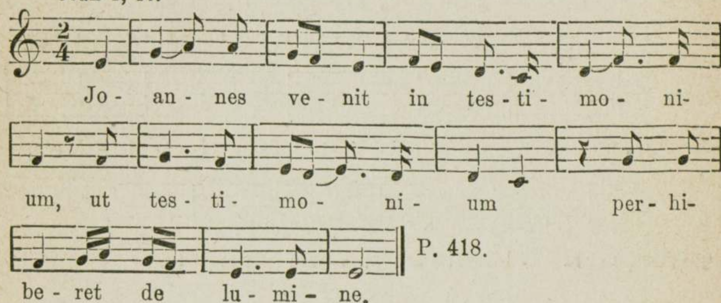
P. 422.

Eccli. 49, 9.
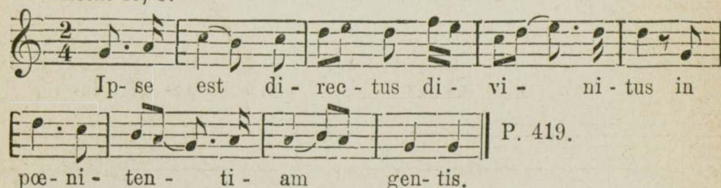




Jean 1, 17.



Eccli. 49, 3.



Jean baptisait depuis longtemps, quand Jésus commença à remplir sa mission. Jean avait donc accumulé contre lui-même plus de haines que Jésus ; c'est lui qui succomba le premier. Il y avait alors, et il existe encore aujourd'hui, deux races de Juifs, la race blanche, aux cheveux blonds et bouclés, la race brune, aux cheveux noirs et crépus, au nez assyrien. La première habitait principalement la Galilée ; elle accueillait sans peine la prédication de Jean et celle de Jésus. L'autre avait pour centre Jérusalem, pour représentants les pharisiens et les successeurs de Saddoc. Le tétrarque Hérode-Antipas,

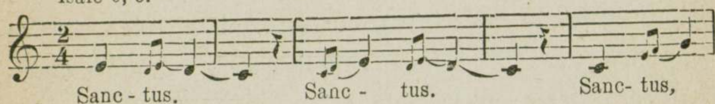
prince oriental, vrai sémite, quoiqu'il portât un nom grec, était gouverné par les femmes. C'est elles qui exigèrent et obtinrent de lui l'assassinat de Jean Baptiste. On lui trancha la tête et la danseuse, fille d'Hérodiade, se la fit apporter sur un plat pendant le festin.

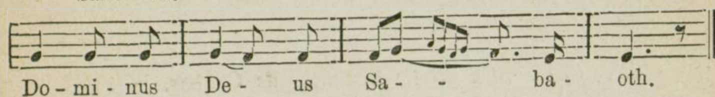
Les petits enfants avaient été les premiers martyrs du salut. Jean Baptiste fut le second. Mais à chaque immolation, la doctrine nouvelle avançait d'un pas et un chant de victoire retentissait dans la Judée.

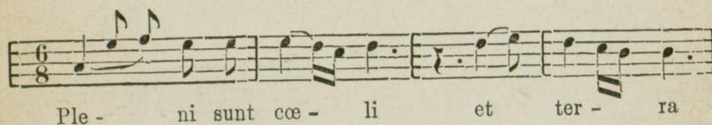
XIII. — « Saint, Saint, Saint, le Seigneur Dieu des armées célestes. Les cieux et la terre sont pleins de ta gloire. Hosanna au haut des cieux. Béni celui qui vient au nom du Seigneur. Hosanna au haut des cieux. »

XIII. *Sanctus du Samedi saint*. P. 208.

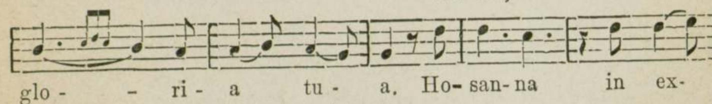
Isaïe 6, 3.



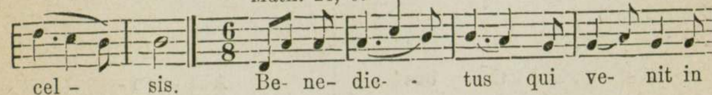


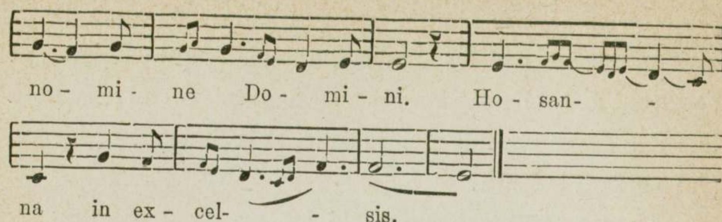


Ps. 117, 25.



Math. 21, 9.



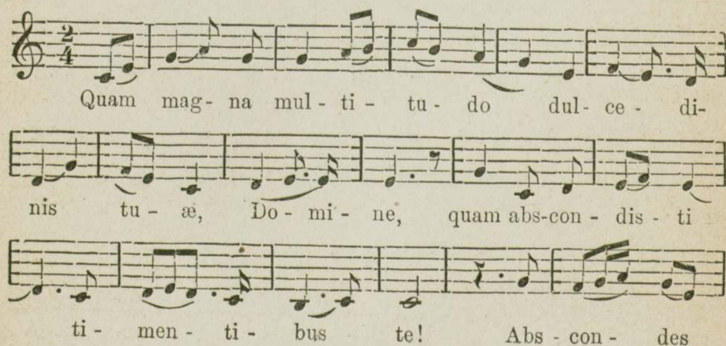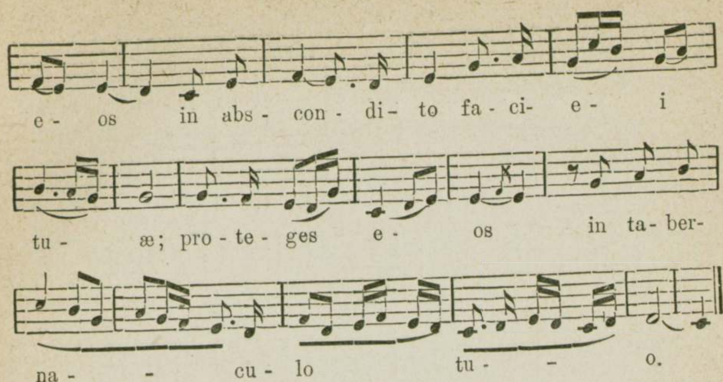


Acte deuxième.

Nous ouvrons le second acte de la tragédie du Christ par la communion du deuxième dimanche de Carême. Ce morceau est une sorte d'invitation à Dieu, d'une suavité extrême. Une angélique douceur, un souffle de foi, un entier sacrifice de soi-même règnent dans ces scènes de sang et de larmes, dont Jérusalem va être souillée.

XIV. — « Combien grande est l'abondance de ta douceur, Seigneur, que tu as cachée pour ceux qui te craignent ! Tu les cacheras eux-mêmes, dans un lieu caché, devant ta face. Tu les protégeras sous ta tente. »

XIV. *Communion du IIe Dimanche de Carême.* P. 165.



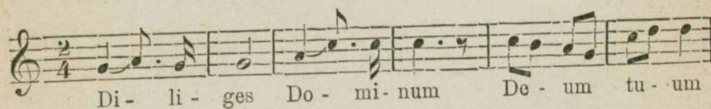


Jésus continuait d'enseigner la morale éternelle de l'humanité, la loi divine oubliée, contre laquelle les puissants et les riches de l'Occident allaient se révolter. La résistance était violente à Jérusalem, mais Jésus n'en donnait pas moins les formules de la loi nouvelle, sans s'inquiéter de l'avenir prochain qu'il se préparait à lui-même ; ces formules étaient simples et expressives : elles coupaient dans leur racine l'ambition, l'avidité, l'amour du gain, l'égoïsme sous toutes ses formes, c'est-à-dire le principe même sur lequel reposait alors la société. En échange du sacrifice, il ne promettait rien d'utile, mais seulement la vie éternelle.

XV. — « Tu aimeras le Seigneur ton Dieu de tout ton cœur, et de toute ton âme, et de toutes tes forces, et de toute ta pensée ; et ton prochain comme toi-même. Fais cela et tu vivras. »

XV. *Ant. du XIIe Dimanche de Pentecôte.* P. 312.

Luc 10, 27.



ex to - to cor-de tu - o, et ex to - ta a- ni-ma

tu - a, et ex om-ni- bus vi - ri - bus tu - is,

et ex om - ni men - te tu - - a, et

pro - xi- mum tu - um sic - ut te ip - sum.

Hoc fac, et vi- - ves.

Mais les Juifs n'accueillaient cette prédication que par des railleries, en voyant un maître et des disciples sortis de si bas et dont ils connaissaient les familles.

XVI. — « Il les instruisait dans les synagogues, de sorte qu'ils s'étonnaient et disaient : N'est-ce pas ici le fils du charpentier ? et ses frères, Jacques, et Joseph, et Simon, et Judas ?
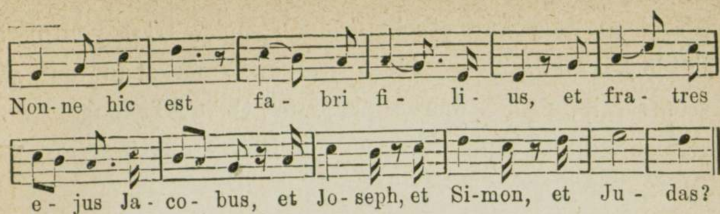
XVII. — « Et ils lui disaient à lui-même : Est-ce que tu es plus grand que notre père Abraham, qui est mort ? Et les prophètes aussi sont morts. Que prétends-tu être ? »

XVI. *Ant. de S. Philippe et S. Jacques.* P. 403.
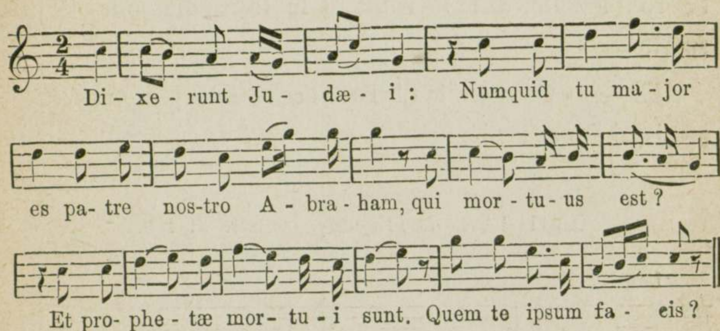
Math. 23, 54.

Do - ce - bat e - os in syn- a - go - gis

i - ta ut mi - ra - ren - tur et di - ce - rent :



XVII. *Ant. du Dimanche de la Passion.* P. 179.



La haine allait croissant. Déjà Pilate avait fait mettre à mort des Nazaréens. Les Pharisiens murmuraient, les Juifs avaient voulu lapider Jésus. Jésus, menacé de mort, annonçait déjà sa passion : Marie, sœur de Lazare, l'avait parfumé. Lui-même avait pleuré sur Jérusalem, dont il prédisait la destruction.

L'hostilité contre Jésus fut portée à son comble par son entrée triomphale dans Jérusalem. Des gens du peuple, des femmes, des enfants l'avaient reçu comme un envoyé de Dieu, portant des feuillages et chantant *hoschianna.* Ce mot, qui veut dire *salva, quæso,* ne devait s'adresser qu'à Dieu et seulement dans la fête des Tentes ou Tabernacles. Les hommes qui connaissaient la Loi virent dans cet accueil un effroyable

blasphème et la chute prochaine du Temple. C'est pourquoi dès lors il fut décidé que Jésus serait mis à mort et que toute sa secte serait humiliée dans sa personne. Quand l'aveuglement s'empare d'un peuple, rien ne peut plus lui ouvrir les yeux. Donc,

XVIII. « Le fils de l'homme sera livré aux gens du peuple, il sera raillé, il sera fouetté ; on crachera sur lui. Et quand ils l'auront fouetté, ils le tueront. Et le troisième jour, il ressuscitera. »

XIX. — « On tuera le Christ. Et ce ne sera plus son peuple, celui qui l'aura renié. »

XVIII. *Ant. de la Quinquagésime.* P. 150.

Luc 18, 32.

Fi - li - us ho - mi - nis tra - de - tur

gen - - ti - bus, et il - lu - de - tur, et fla - gel -
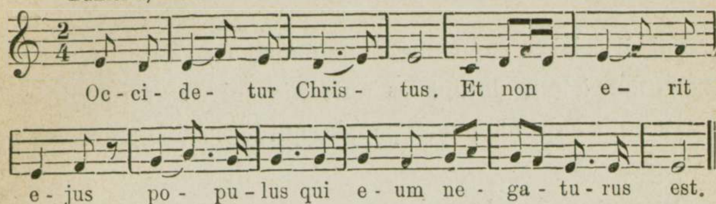
la - bi - tur et con - spu - e - tur et post-

quam fla - gel - la - ve - rint, oc - ci - dent e - um. Et

ter - ti - a di - e, re - sur - - get.

XIX. *Ant. du Jeudi-Saint.* P. 199.

Daniel 9, 26.
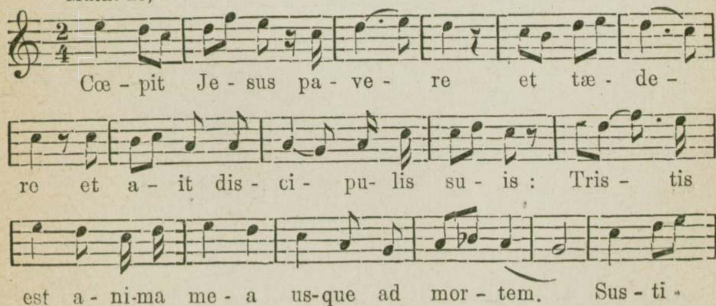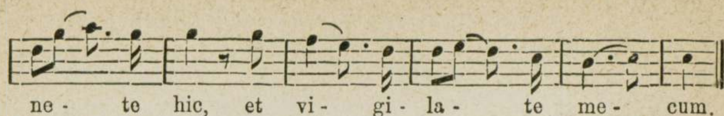


Jésus soupa avec ses diciples et chanta, selon l'usage, le psaume *In exitu Israel ;* ils se rendirent ensuite au monticule planté d'oliviers, qu'ils fréquentaient. Ils s'arrêtèrent au lieu nommé Gethsémani. Là, le Maître fit sa prière, pendant que le sommeil gagnait ses compagnons. Il les réveillait et leur répétait que, trahi par Judas, il allait, dans quelques moments, être livré.

XX. — « Jésus commença d'avoir peur et d'être pris d'ennui ; il dit à ses disciples : Mon âme est triste jusqu'à la mort ; demeurez ici et veillez avec moi. »

XX. *Ant. du Jeudi-Saint.* Par. de Metz.

Math. 26, 37.



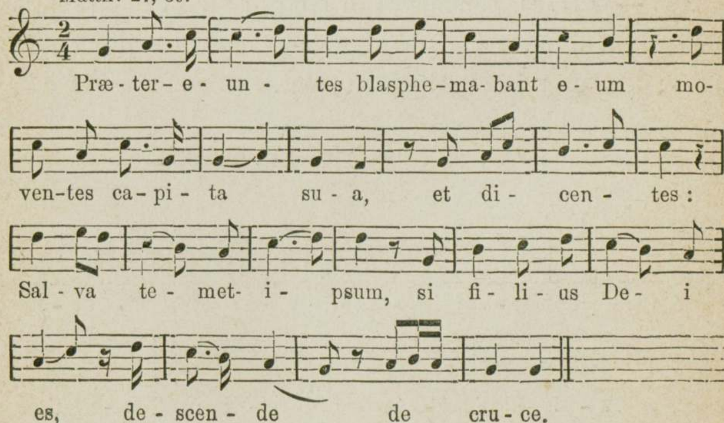


Puis il se laissa emmener comme un agneau à l'autel. On le mena tour à tour devant les autorités juives et romaines. Pilate enfin l'abandonna au peuple, qui le crucifia entre deux voleurs.

Pendant que les clous, dont ses pieds et ses mains étaient ensanglantés, le tenaient suspendu au poteau, des Juifs lui lançaient des railleries.

XXI. — « En passant ils l'injuriaient et, branlant la tête, ils disaient : Sauve-toi donc toi-même si tu es fils de Dieu, et descends de la croix. »

XXI. *Ant. du Vendredi-Saint.* Par. de Metz.



Mais les deux autres crucifiés parlaient entre eux :

XXII. — « Un voleur dit à l'autre voleur : Pour nous, nous

recevons la juste peine de nos actions. Mais celui-ci, qu'a-t-il fait ? — Souviens-toi de moi, Seigneur, quand tu seras arrivé dans ton royaume. »

XXI. *Ant. du Vendredi-Saint.* Par. de Metz.

Luc 22.

A- it la - tro ad la - tro - nem : Nos qui- dem dig-na fac- tis re - ci - pi - mus ; hic au- tem quid fe - cit ? Me - men - to me - i, Do - mi - ne, dum ve - ne - ris in reg - num tu - um.

V. 194.

Le Christ expirait :

XXII. — « Debout auprès de la croix de Jésus était sa mère. Quand Jésus vit sa mère debout auprès de la croix et le disciple qu'il aimait, il dit à sa mère : Femme, voici ton fils. — Ensuite il dit au disciple : Voici ta mère. »

XXII.

Jean, 19, 25.

Sta - bat jux-ta cru - cem Je - su ma - ter e - jus. Cum vi - dis - set Je - sus ma - trem stan - tem jux - ta

cru - cem et dis - ci - pu - lum quem di - li-

ge - bat, di - cit ma - tri su - æ :

Mu - - li - er, ec - ce fi - li-

us tu - us. De - in- de di- cit dis-

ci - pu - lo : Ec - ce ma - ter

tu - a.

Graduel, LX (*Alleluia*).
Vespéral, page 120 (*Antienne*).

La mère n'écoutait aucune parole de consolation ; elle disait :

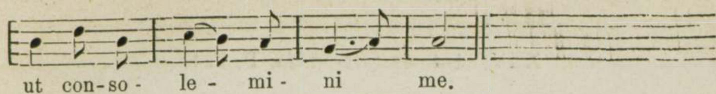
XXIII. — « Éloignez-vous de moi ; je pleurerai amèrement. N'insistez pas pour me consoler. »

XXIII. *Ant. de N.-D. des Sept-Douleurs*. V. 444.

Isaïe 22, 4.

Re - ce- - di - te a me, a- ma- re

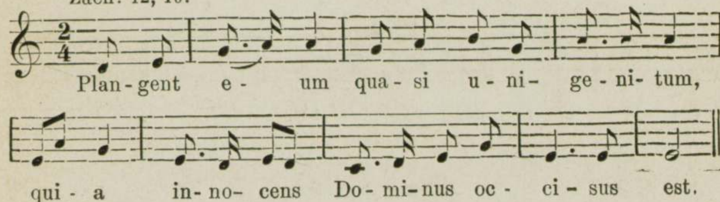
fle - bo. No - li - te in - cum - be - re,



Mais un jour devait venir où tous le pleureraient et où d'immenses assemblées de fidèles diraient des lamentations sur sa mort.

XXIV. — « On le pleurera comme un fils unique, parce que, innocent, le Seigneur a été tué. »

XXIV. *Ant. du Samedi-Saint.* V. 220.



Mais le Christ mort, son esprit avait pour ainsi dire acquis un nouveau degré de vie et sa pensée allait se répandre sur toute la terre. Le Dieu et la morale des Apôtres n'étaient plus le Dieu d'un petit peuple et la morale d'une société restreinte ; c'était le Dieu de l'univers et la loi commune de tous les vivants. Ainsi la mort du Christ était un triomphe, sa croix un drapeau : *Vexilla regis prodeunt.*

XXV. — « Pour tous le Christ est mort ; afin, aussi, que ceux qui vivent ne vivent plus pour eux-mêmes, mais pour celui qui est mort pour eux et qui est ressuscité. »

XXV. *Ant. de Quasimodo.* P. 224.

II Cor. 5, 15.

Pro om - ni - bus mor - tu- us est Chris - tus,

ut et qui vi - vunt jam non si - bi vi-

vant, sed e - i qui pro ip - sis mor - tu - us

est et re - sur - re - xit.

Acte troisième.

Le troisième acte du drame chrétien s'étend de la mort de Jésus au baptême de Constantin. Il comprend trois siècles. Cet acte est plus ensanglanté que les deux premiers, puisque ce n'est plus par unités que se comptent les victimes, mais par centaines et par milliers. Jésus ressuscité avait apparu aux onze qui étaient à table et leur avait dit : Allez par tout le monde, prêchez l'évangile à toutes les créatures. Ensuite il les avait quittés et, dit saint Marc, « il avait été élevé dans le ciel, où il est assis à la droite de Dieu ».

XXVI. — « Royaumes de la terre, chantez à Dieu ; chantez au Seigneur, qui est monté au-dessus du ciel des cieux. Il donnera à sa voix le son de voix d'une Vertu céleste. Sa magnificence et sa vertu sont dans les nuées. » — « Que Dieu se

lève et que ses ennemis soient dissipés; et que ceux qui le haïssent fuient de devant sa face. »

XXVI. *Introït de l'Ascension*. P. 239.

Psaume 67, 23.

Reg - na ter - ræ, can - ta - te De - o,

psal - li - te Do - - mi - no qui as - cen - dit su - per

cœ - lum cœ - - li. Da - bit vo - ci

su - æ vo - cem vir - tu - tis.

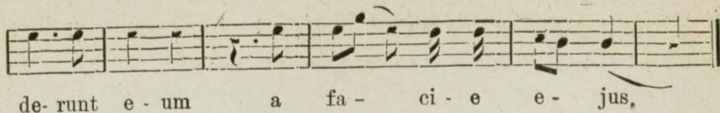
Mag - ni - fi - cen - ti - a e - jus et vir - tus

e - jus in nu - bi - bus.

Psaume 67.

Ex - sur - gat De - us et dis - si - pen - tur i - ni-

mi - ci e - jus et fu - gi - ant qui o-



Quand les cinquante jours furent révolus, l'Esprit descendit sur les apôtres :

XXVII. — « Un son remplit toute la maison où ils étaient assis ; puis apparurent à eux des langues pareilles à des langues de feu se distribuant sur eux. »

Ils furent tous remplis de l'Esprit-Saint et en ressentirent une ineffable douceur :

XXVIII. — « Oh ! combien est bon et suave, Seigneur, ton Esprit en nous tous ! »
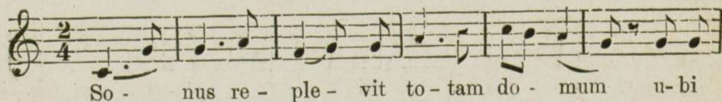
On ne pensait plus qu'à Dieu, on n'aspirait plus qu'après lui. On se souvenait aussi du jour où le Maître avait rompu le pain et partagé le calice, faisant ainsi tous ceux qui croiraient en lui participants d'un aliment divin.

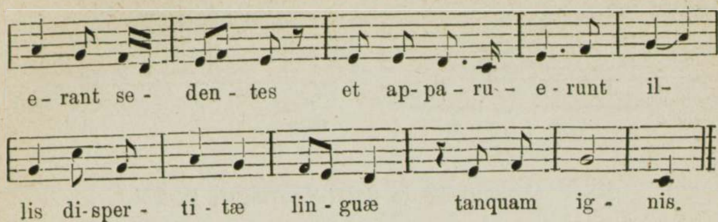
XXIX. — « Qu'y a-t-il pour moi au ciel, Seigneur, et qu'ai-je demandé de toi sur la terre ? Dieu de mon cœur, toi mon partage, ô Dieu, pour l'éternité. »

XXX. — « De l'aliment des anges tu as nourri ton peuple et tu lui as fourni un pain du ciel, qui porte en lui-même tout délice et la plus suave des saveurs. »

XXVII. *Ant. de la Pentecôte.* P. 250.

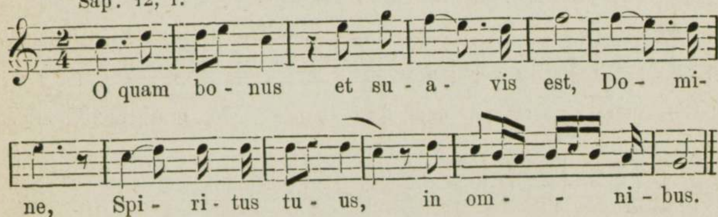
Act. 2, 3.





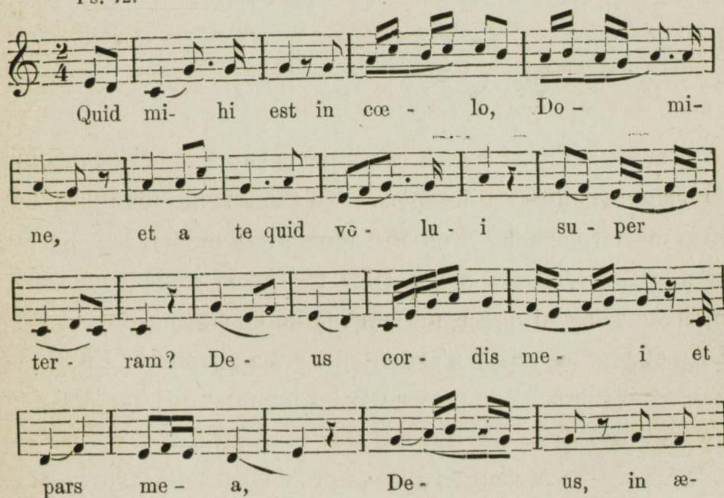
XXVIII. *Ant. de la Pentecôte.* P. 256.

Sap. 12, 1.
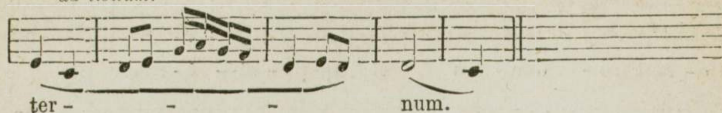


XXIX. *Communion du XIVe Dimanche de la Pentecôte.* P. 307.

Ps. 72.

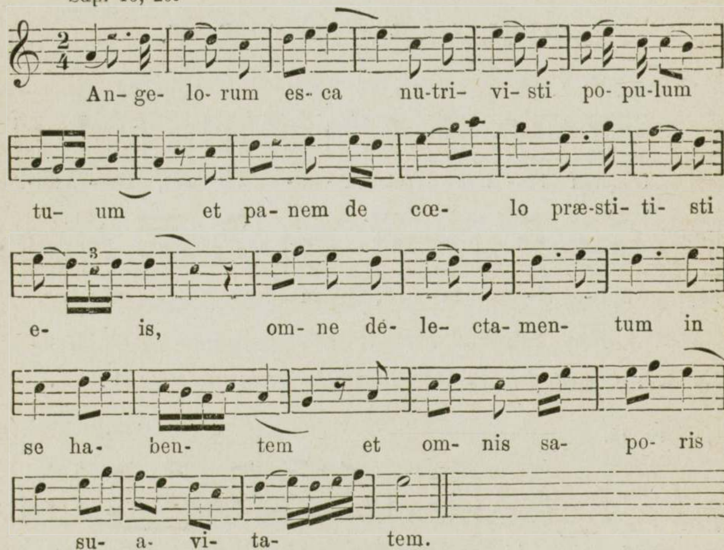


ad libitum.



XXX. *Communion du Saint-Sacrement.* P. 274.

Sap. 16, 20.



A peine le Christ était-il mort, que la haine et la violence se tournèrent contre ses disciples. C'est Étienne qui inaugura le long martyrologe des chrétiens. Jésus avait maudit les pharisiens et les scribes ; il les avait traités de comédiens, qui mettaient l'or au-dessus du temple, le temple au-dessus de Dieu et dont les vertus n'étaient que des apparences. Enfin il leur avait reproché de persécuter les hommes qui ne partageaient pas leur hypocrisie et il leur avait dit :

XXXI. — « Je vous envoie des prophètes et des sages ; mais

vous en tuerez plus d'un, vous les fouetterez dans vos synagogues et vous les persécuterez, pour que retombe sur vous tout le sang des justes qui a été répandu sur la terre. »

XXXI. *Mémoire de saint Étienne.* P. 82.

Matth. 23, 34

Mitto ad vos pro- phe- tas et sa- pi-
en- tes, et ex il- lis oc-ci- de- tis et fla- gel-
la- bi- tis in syn-a- go-gis ves- tris, et per- se-
que- mi- ni, ut ve- ni- at su- per vos omnis
san-guis jus- tus qui ef- fu- sus est su- per
ter-ram.

Étienne hérita de toutes les colères amassées contre le Maître. Des Juifs le poursuivirent à coups de pierres et l'assommèrent ainsi, hors de la porte d'Éphraïm, à Jérusalem.

XXXII. — « Ils lapidaient Étienne, qui invoquait Dieu et disait : Seigneur Jésus, reçois mon esprit. »

XXXIII. — « S'étant mis à genoux, il cria à haute voix : Seigneur, ne leur tiens pas compte de ce péché. Et quand il eut dit cela, il s'endormit dans le Seigneur. »

XXXII. *Offertoire de saint Étienne.* P. 85.

Act. 7, 58.

La - pi - da - bant Ste - pha- num, in- vo- can- tem et di- cen- tem : Do - mi- ne Je - su, sus - ci - pe spi - ri - tum me - um.

XXXIII. *Ant. de saint Étienne.* P. 86. *Transposé.*

Act. 7, 59.

Po - si - tis ge - ni - bus cla - ma - vit vo- ce mag - na : Do - - mi - ne, ne sta - tu - as il - lis hoc pec - ca - tum. Et cùm hoc di- xis - set, obdor - mi - vit in Do - mi - no.

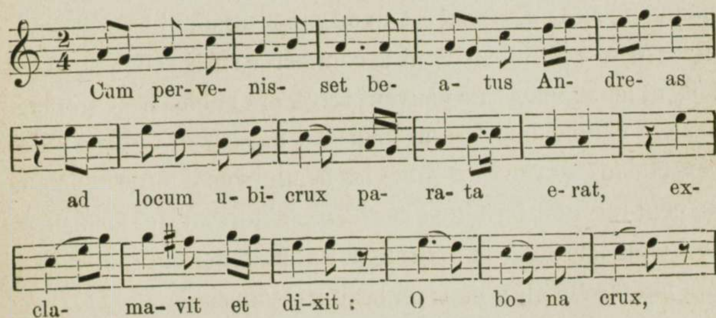
La prédication apostolique se répandait dans l'Empire romain ; des communautés chrétiennes se formaient de toutes

parts. La révolution sociale allait se heurter à la fois contre les mœurs et contre les lois du monde occidental. Pontius-Pilatus avait autorisé le crucifiement de Jésus ; il ne l'avait pas commandé. L'administration romaine avait été étrangère au meurtre d'Étienne. Quelques années plus tard, elle prit parti contre les nouvelles doctrines ; ses représentants, à Rome et dans les provinces, reçurent l'ordre de sévir et d'arrêter la révolution par la violence.

C'est à Patras que l'apôtre saint André subit le supplice de la croix et ce fut le proconsul d'Achaïe, Égéas, qui le lui infligea. André le désirait et le cherchait depuis longtemps ; plus d'un apôtre ne pouvait supporter l'idée que le Maître eût été crucifié et qu'eux-mêmes, prêchant sa doctrine, n'en éprouvassent aucun mal.

XXXIV. — « Quand le bienheureux André fut parvenu au lieu où la croix était préparée, il s'écria et dit : O bonne croix, longtemps souhaitée et maintenant préparée pour une âme qui te désire, tranquille et joyeux je viens à toi. De même aussi, toi, reçois avec allégresse moi le disciple de celui qui a été attaché sur toi. »

XXXIV. *Prière de saint André.* V. 307. *Transposé de ré en la.*



di- u de- si- de- ra- ta, et jam con- cu-pi- scen- ti

a- ni- mo præ- pa- ra-ta, se- cu- rus et

gau- dens ve- ni- o ad te; i- ta et tu ex-

ul- tans sus- ci- pi- as me, dis- ci- pu-lum e- jus

qui pe- pen- dit in te.

Le martyre de saint André eut lieu sous Néron; on sait, par l'historien Tacite et par le poète Juvénal, les traitements que cet empereur populaire faisait endurer aux chrétiens, qu'il enduisait de poix et brûlait en guise de flambeaux dans ses jardins. La musique sacrée a chanté beaucoup de ces martyres, qui se produisirent par intermittence durant près de trois siècles. C'était pour la vieille société en décrépitude le seul moyen qu'elle eût su trouver pour se défendre. Mais quand un système social est en décomposition, ni les sciences, ni les arts, ni l'industrie, ni le commerce, ni la religion, ni les lois, ni les supplices ne peuvent arrêter sa ruine. Les chrétiens avaient flambé dans les promenades impériales; Rome aussi refléta dans les eaux du Tibre les flammes de son incendie. On ne peut raconter ici toutes ces scènes d'horreur qui forment le troisième acte du drame chrétien. On en citera deux seulement, qui ont été chantées dans un beau style musical.

Agathe était une jeune Sicilienne de Catane qui fut comprise dans la persécution de Décius. On lui coupa le sein, mais vainement. Puis on l'étendit sur des briques rougies au feu ; enfin on la tua par le glaive.

XXXV. — « La bienheureuse Agathe, debout au milieu de la prison, les mains étendues, priait le Seigneur : Seigneur Jésus-Christ, bon maître, je te rends grâce, à toi qui m'as fait vaincre les tortures des bourreaux. Ordonne, Seigneur, qu'à ta gloire inflétrissable je parvienne heureusement. »

XXXV. *Prière de sainte Agathe.* V. 337.

Stans be - a - ta A - ga - tha in me - di - o
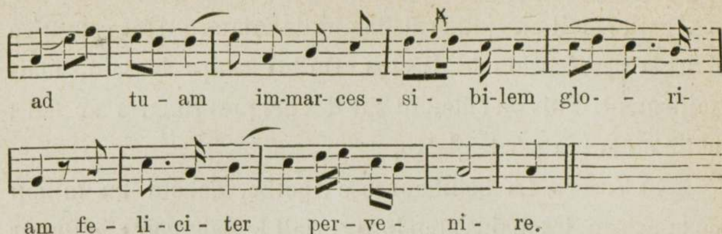
car- ce - ris, ex- pan- sis ma - ni - bus, o-

ra - bat ad Do - mi - num : Do-mi-ne Je - su Chri- ste,

ma - gis - ter bo-ne, gra- ti- as ti - bi a- go

qui me fe - ci - sti vin- ce- re tor- men-ta car-

ni - fi - cum, ju - be me, Do - - mi - ne,



L'histoire de sainte Agnès est connue. C'était une petite fille de douze ans, qui subit le martyre du feu en 303 sous Dioclétien.

XXXVI. — « Agnès, entrée dans le lieu de débauche, trouva un ange du Seigneur prêt à la défendre.

« J'ai avec moi un gardien de mon corps, un ange du Seigneur.
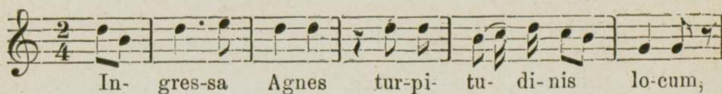
« De son anneau m'a fiancée le Seigneur Jésus-Christ ; et comme une épouse il m'a parée d'une couronne.

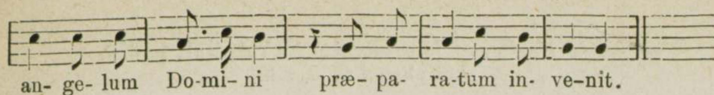
« Je te bénis, père de mon Seigneur Jésus-Christ ; car par ton fils le feu s'est éteint à mon côté.

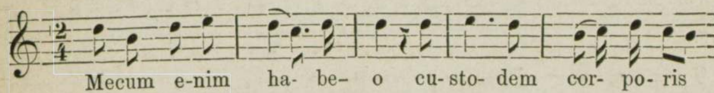
« Réjouissez-vous avec moi et félicitez-moi de ce qu'avec toutes ces autres j'ai obtenu les demeures lumineuses. »

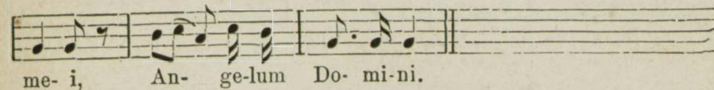
XXXVII. — « La bienheureuse Agnès au milieu des flammes, les mains étendues, priait : Je te supplie, tout puissant, adorable, vénérable, père redoutable ; car par ton saint Fils j'ai échappé aux menaces d'un tyran sacrilège, et j'ai traversé les souillures de la chair par un chemin sans tache. Et me voici venue vers toi, que j'ai aimé, que j'ai cherché, que toujours j'ai désiré. »

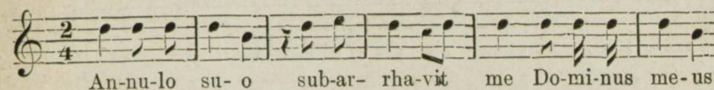
XXXVI. *Ant. de sainte Agnès*. V. 324.

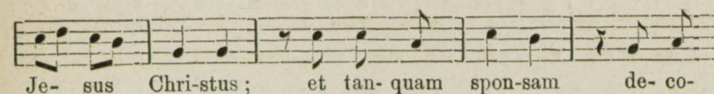


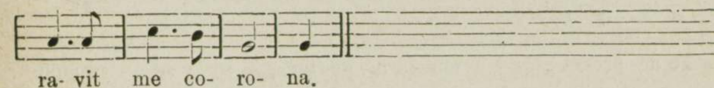

an- ge- lum Do-mi- ni præ- pa- ra-tum in- ve-nit.

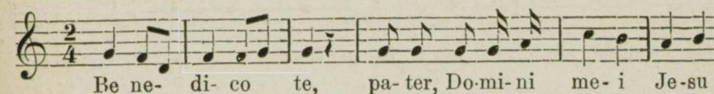

Mecum e-nim ha- be- o cu-sto- dem cor- po- ris

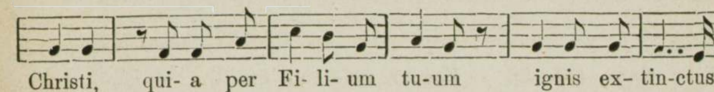

me- i, An- ge-lum Do- mi-ni.

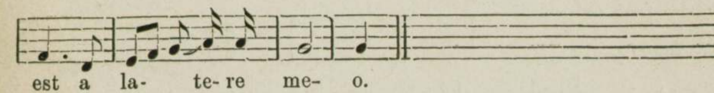

An-nu-lo su- o sub-ar- rha-vit me Do-mi-nus me-us

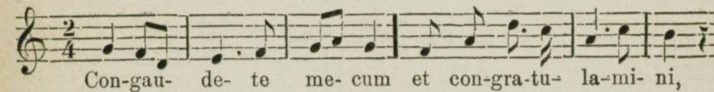

Je- sus Chri-stus ; et tan- quam spon-sam de- co-
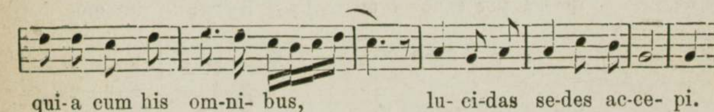

ra- vit me co- ro- na.


Be ne- di- co te, pa- ter, Do-mi- ni me- i Je-su


Christi, qui- a per Fi- li- um tu-um ignis ex- tin-ctus


est a la- te- re me- o.


Con-gau- de- te me- cum et con-gra-tu- la-mi- ni,


qui-a cum his om-ni- bus, lu- ci-das se-des ac-ce- pi.

XXXVII. *Prière de sainte Agnès.* Vespéral, p. 323.
Antiphonaire, p. 383.

Be - a - ta A - gnes in me - di - o flam-

Be - á - ta A - gnes in mé - di - o flam-

ma - rum, ex - pan - sis ma - ni - bus o - ra - bat :

má - rum, ex - pán - sis má - ni - bus o - rá - bat :

Te de - pre - cor, om - ni - po - tens, ad - o - rán - de,

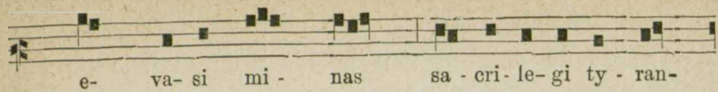
Té de - pre - cor, om - ní - po - tens ad - o - rán - de

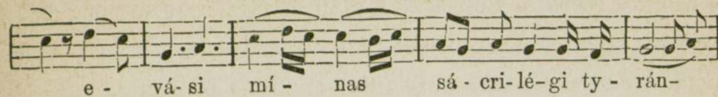
co - len - de, Pa - ter me - tu - en - - - -

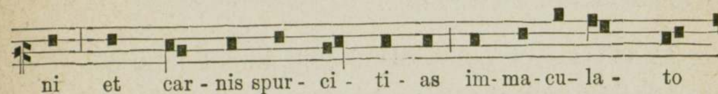
co - lén - de, Pá - ter me - tu - én - - - -

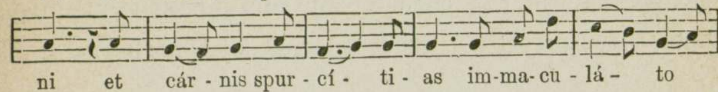
de, qui - a per sanc - tum Fi - li - um tu - um

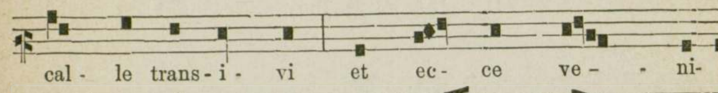
de, qui - a per sánc - tum Fí - li - um tú - um

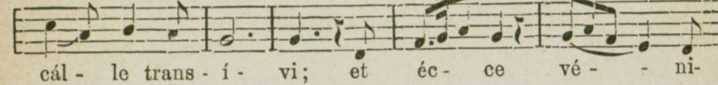


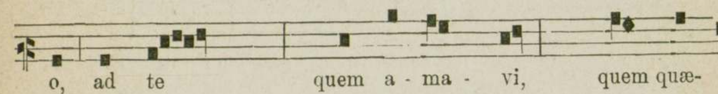


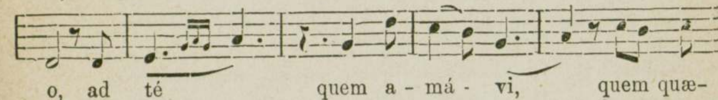


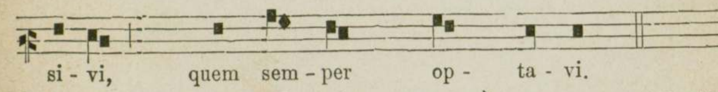


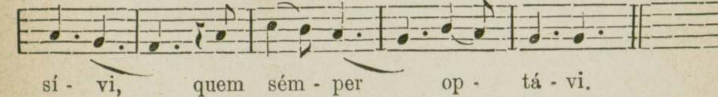












(1) Le Vespéral et l'Antiphonaire donnent les mêmes notes, excepté sur *quem quæ* (de quem quæsivi), où le Vespéral donne *si, ut, si,* au lieu de *ut, si, ut.*

Vingt ans après, la doctrine chrétienne triomphait. Le livre arrosé du sang de tant de fidèles devenait le livre de l'Empire romain. Constantin était baptisé par le pape Sylvestre. Sur terre Ambroise, dans une hymne célèbre, *Tandem laborum gloriosi principes*, chantait l'écroulement des temples païens. Au paradis

XXXVIII. — « Les saints, debout devant le trône et en face de l'Agneau, chantaient à haute voix et disaient : Salut à notre Dieu, qui est assis sur le trône, et à l'Agneau ! »

XXXVIII. *Ant. de la Toussaint*. P. 551.

Apocal. 7, 9.

Sta- bant an-te thro- num et in con-spe- ctu Ag- ni, et cla- ma-bant vo- ce mag- na di- cen- tes : Sa- lus De- o no-stro, qui se- det su-per thro- num et Ag- no.

IV

LE DRAME DE LA MORT

Les funérailles des chrétiens furent clandestines et confinées dans les catacombes pendant les trois premiers siècles, du moins en pays latin. On n'y chantait que des psaumes et des antiennes; le chant fleuri et les hymnes n'y furent ajoutés qu'après le baptême de Constantin en 324. A partir de cette date les funérailles furent publiques : l'existence d'une messe des morts est constatée dans les *Confessions* de saint Augustin (IX, 12).

Il n'y a pas d'hymnes dans cet office. Il n'y a pas non plus d'alleluia, si ce n'est dans l'office des petits enfants. Les autres éléments liturgiques s'y trouvent. Par conséquent, comme les offices de l'Église en général, celui des Morts s'est accru peu à peu par des intercalations. Il offre même plusieurs chants relativement modernes, le *Dies iræ* du XIII[e] siècle, le *Libera* de la même époque, le *Salve Regina*, le *Languentibus* et d'autres morceaux encore plus récents (1).

Quand on élimine ces compositions surajoutées, il reste un fond de musique et de poésie sur lequel se détachent, comme des bas-reliefs vivants, les sombres réalités de la

(1) Presque tous les morceaux cités dans ce chapitre sont tirés de l'*Office des Morts*, publié à Versailles en 1834. La forme dramatique n'est pas dans le Rituel ; elle est destinée à faire ressortir le sentiment musical des morceaux.

mort et les splendeurs du paradis. Le drame est en trois actes.

Acte premier.

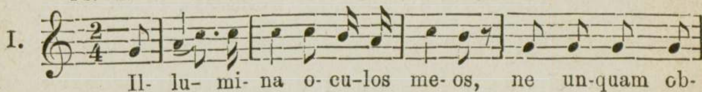
C'est la nuit; des lampes funèbres sont allumées autour du mort, on veille en silence auprès de lui. On a les yeux baissés ou fixés sur lui ; on pense à lui seul ; on croit le voir, l'entendre. Un chant de prière semble monter du cercueil.

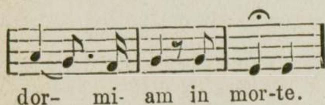
I. « Illumine mes yeux, qu'il ne m'arrive pas de m'endormir dans la mort. »

II. « Ah ! malheureux ! Mon exil s'est prolongé. »

III. « Mes jours se sont évanouis comme de la fumée et mes os sont devenus secs comme du bois. Mes jours ont décliné comme l'ombre. — Qu'est-ce que notre vie? C'est une vapeur, qui paraît un peu de temps. »

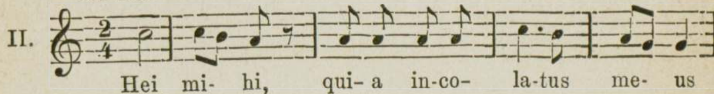
Ps. 12.

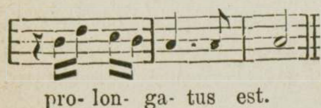
I. 



M. 27, Antienne. 1er Nocturne.

Ps. 119.
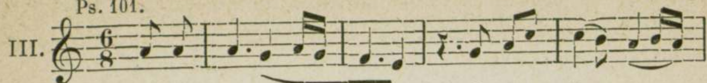
II. 
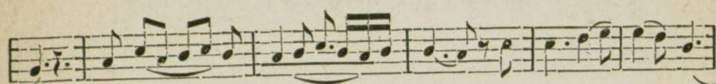


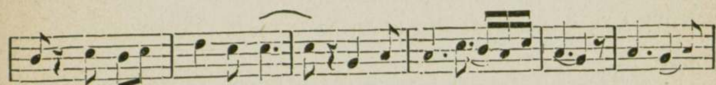
M. 11. Antienne à Vêpres.
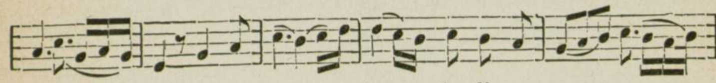
Ps. 101.

III.

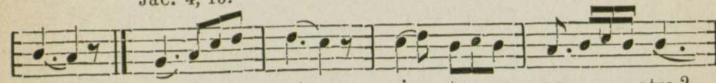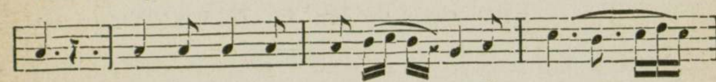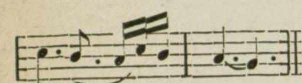








Jac. 4, 15.







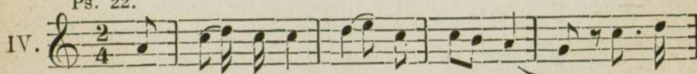
M. 28. Répons, 1er Nocturne.

Mais je regarderai vers mon Seigneur et j'attendrai mon Dieu, mon sauveur.

IV. « Au milieu de l'ombre de la mort, je ne craindrai point de maux, parce que tu es avec moi, Seigneur. »

Ps. 22.

IV.



me-bo ma- la quo-ni- am tu me- cum es,

Do- mi- ne. M. 33. Ant. 2e Nocturne.

A la troisième veille, ceux qui prient auprès du cercueil rompent le silence et se disent entre eux.

V. « Celui qui dort ne pourra-t-il pas se relever ? Seigneur, aie pitié de moi et ressuscite-moi. »

Ps. 40.

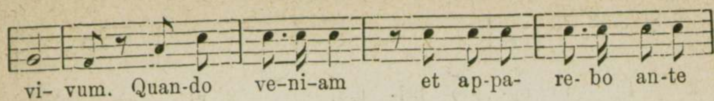
V. Numquid qui dor- mit non ad- ji- ci- et ut re- sur- gat ? Do-mi-ne, mi- se- re- re me- i, et re- sus- ci- ta me. M. 48. Ant. 3e Nocturne.

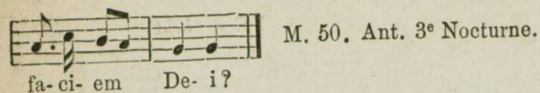
Le mort semble répondre : « Oui, toute mon espérance est dans les mains qui m'ont fait et m'ont façonné, mais l'état où me voilà réduit me remplit de tristesse. »

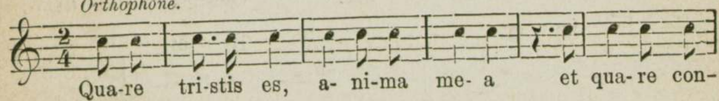
VI. « Mon âme a eu soif du Dieu fort, du Dieu vivant. Quand irai-je, quand paraîtrai-je devant la face de Dieu ? Pourquoi es-tu triste, mon âme, et pourquoi me troubles-tu ? »

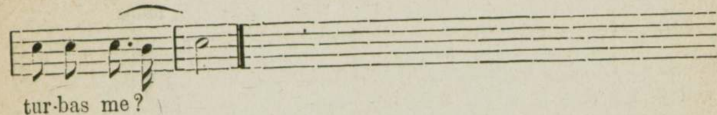
Ps. 41.

VI. Si- ti- vit a- ni- ma me- a ad De-um for-tem



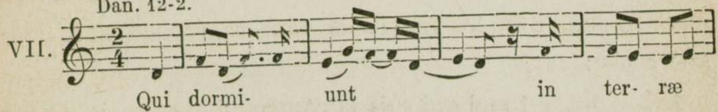


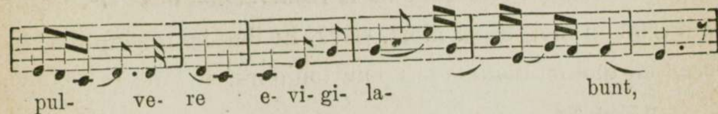


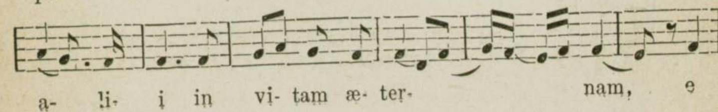


Les assistants se lèvent et marchent, comme un chœur antique, autour du cercueil. Sans donner au mort la sécurité qu'il désire et que le sacrifice de l'Agneau divin pourra seul lui procurer, ils lui répondent à demi voix :

VII. — « Ceux qui dorment dans la poussière de la terre s'éveilleront, les uns pour une vie éternelle, les autres pour l'opprobre et pour y voir toujours. Tous nous ressusciterons, mais nous ne serons pas tous transformés. »







a- li- i in op- pro- bri- um, ut vi- de-

I Cor. 15-51.

ant sem- per. Om-nes qui- dem

re- sur- ge- mus,

sed non om- nes im- mu- ta- bi-

mur.

M. 53. Répons, 3e Nocturne.

A l'approche du jour, le chœur lance un cri plaintif vers Dieu, parlant en son nom propre et au nom du défunt.
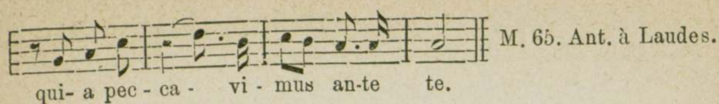
VIII. — « Aie pitié de nous, Seigneur, puisque nous avons péché devant toi. » Illumine ceux qui sont dans les ténèbres et dans l'ombre de la mort, afin de diriger nos pas dans le chemin de la paix.

Et le Christ, dont la lumière semble se répandre sur la scène de deuil avec les rayons de l'aurore, répond une première fois :

IX. — « C'est moi qui suis la résurrection et la vie. Celui qui croit en moi, fût-il mort, vivra. Et tout homme qui vit et croit en moi ne mourra pas pour toujours. »

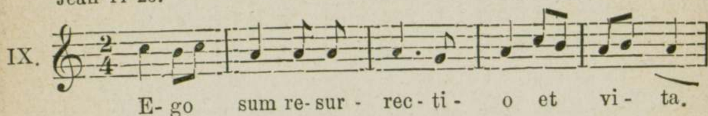
Baruch 3-2.

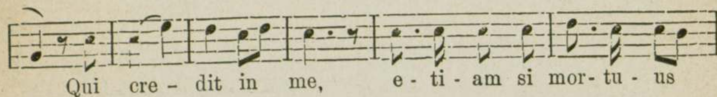
VIII. Mi - se - re - re no-stri, Do- mi - ne,

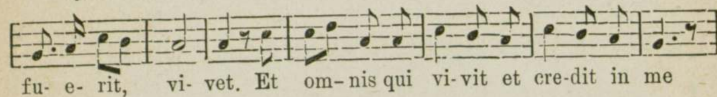


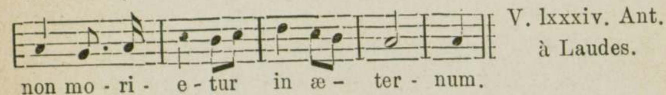
M. 65. Ant. à Laudes.

Jean 11-25.
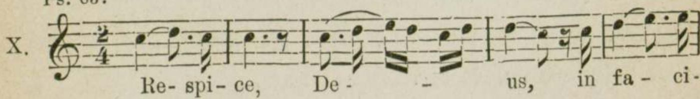








V. lxxxiv. Ant. à Laudes.

Acte second.

Le premier acte du drame, l'acte nocturne, est terminé. L'heure du saint sacrifice est venue. Le mort est apporté en face de l'autel. Pendant que les parents et les fidèles viennent silencieux se ranger à ses côtés, le chœur implore Dieu pour celui qui vient demander la purification de ses fautes :

X. — « Regarde, ô Dieu, le visage de ton Christ. Un seul jour dans tes parvis vaut mieux que mille autres. Car Dieu aime la miséricorde et la vérité. Le Seigneur donnera la grâce et la gloire. »

Ps. 83.



em Chris - ti tu - i ; qui- a

me - li - or est di- es u - na in a- tri - is tu - is

su - per mil - li - a ;

qui- a mi - se - ri - cor - di - am et ve - ri - ta - tem

di - li - git De - us ; gra - ti-

am et glo - ri- am da - bit

Do - mi - nus. M. 82. Introït.

Avant la lecture de l'Évangile, le mort dit par la bouche du chœur :

« J'attends, Seigneur, qu'arrive le jour de ma transformation. Tu m'appelleras ; et moi, je te répondrai. A l'œuvre de tes mains tu présenteras ta main droite. Tu as compté mes pas, mais pardonne à mes péchés. »

A l'offertoire, il ajoute :

XI. — « Je n'ai demandé qu'une chose à mon Seigneur : je n'en réclamerai qu'une : c'est d'habiter la maison de mon Seigneur tous les jours de ma vie ; de voir la joie de mon Seigneur et de visiter son temple. J'espère voir les biens de mon Seigneur sur la terre des vivants. »

Ps. 26.

XI.

U - nam pe - ti - i a Do -

mi - no, hanc re - qui - ram

ut in - ha - bi - tem in do - mo Do - mi - ni

om - ni - bus di - e - bus vi - tæ me - æ;

ut vi - de - am vo - lup - ta - tem Do - mi -

ni et vi - si - tem tem - plum e -

- jus. Cre - do vi - de - re bo - na Do - mi -

ni in ter - ra vi -

ven - ti - um.

M. 89. Offertoire.

Le chœur chante l'hymne de la glorification.

XII. — « Saint, Saint, Saint, le Seigneur, Dieu des armées

célestes. Les cieux et la terre sont pleins de ta gloire. Hosanna au haut des cieux. Béni celui qui vient au nom du Seigneur ! Hosanna au haut des cieux. »

Isaïe 6-3.

XII.

San-ctus. Sanc- tus. Sanc-tus

Do- mi- nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt

cœ- li et ter-ra glo-ri - â tu - â. Ho - san - na in ex-

cel - sis. Be - ne - dic- tus qui ve - nit in

no - mi - ne Do-mi - ni. Ho - san - na in ex-

cel - sis. M. 91. Pour un Prêtre.

Et, pendant la communion des fidèles, le chœur, parlant pour le mort et pour tous, chante :

XIII. — «Retourne, mon âme, à ton repos, car le Seigneur a été bon pour toi. — Je plairai au Seigneur dans le séjour des vivants. »

Ou ces autres paroles :

XIV. — « Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur, pour se reposer aussitôt de leurs travaux! car leurs œuvres les suivent. »

Ps. 116-7.

XIII. Re - ver - te - re a- ni-ma me- a in re- qui- em tu - am ; Qui- a Do - mi- nus be-ne- fe - cit ti - bi.

Pla - ce - bo Do - mi - no in re - gi- o - ne vi - vo - rum. M. 166. Communion.

Apoc. 16-14.

XIV. Be - á- ti mór - tu - i qui in Dó - mi- no mo - ri- ún - tur, á-mo-do ut re-qui- és- cant a la- bó- ri-bus sú-is. O-pe-ra é - nim il - ló - rum se- qúun - tur il - los. M. 109. Communion.

Le prêtre ajoute : « De la porte de l'enfer, Seigneur, éloigne son âme. Qu'il repose en paix. »

Et le mort semble dire : « Oui, Seigneur, écoute ma prière ; et que mon cri vienne jusqu'à toi ! »

Acte troisième.

Le second acte, l'acte du sacrifice est terminé. Par la vertu mystique de l'immolation, le mort a été lavé de ses souillures dans le sang de l'Agneau. Maintenant on l'emporte au lieu de la sépulture, où le dernier acte doit s'accomplir. Il faut comprendre comment, dans la pensée chrétienne, cet acte se dénoue ; car c'est ici surtout qu'éclate le contraste entre les horreurs de la mort et l'espoir lumineux du paradis.

Le convoi se met en mouvement ; il s'avance en ordre, chantant la marche funèbre de la mort et de la résurrection ; c'est le mort qui parle :

XV. — « La seule chose qui me reste est le tombeau. Mon œil s'est obscurci et mes membres sont réduits à rien. Mes jours ont passé. Et pourtant, après les ténèbres j'espère la lumière. Dans les ténèbres j'ai dressé mon petit lit. A la pourriture j'ai dit : Tu es mon père ; et : Tu es ma mère et ma sœur, aux vers. — Par un homme, la mort ; et par un homme, la résurrection des morts. Et, comme en Adam tous meurent, de même aussi dans le Christ tous recevront la vie. Et la dernière ennemie sera détruite, la Mort. »

Job 17.

XV. So- lum mi - hi su - per - est

se - pul - chrum. Ca - li - ga - vit o - cu-lus

me- - us; et membra me - - a qua- si in

ni- hi - lum re - dac - - ta sunt. Di - es me -

i tran-si - e - runt, Et rur - sum, post te- - ne-

bras spe - ro lu - - cem. In te - ne-

bris stra - vi lec-tu- lum me - - um. Pu-

tre- di- ni di - xi : pa-ter me - us es; ma-ter

me- - a, et so - ror me - a ver- -

I Cor. 15-21.

- mi- bus. Per ho - mi- nem mors.

Et per ho - mi - nem re- sur- rec- ti - o mor- tu-

o - rum. Et sic-ut in A - dam om - nes mo - ri·

un - tur, i - ta et in Chris - to om - nes

vi- vi - fi- ca- bun - tur. No - vis - si-ma ve - ro in- i-

mi - ca de-stru- e- - tur Mors.

M. 114. Répons à l'inhumation.

Le chœur répond au mort :

XVI. « Qu'au paradis les anges te conduisent. Qu'à ton arrivée les martyrs te reçoivent et t'introduisent dans la cité sainte de Jérusalem. Que le chœur des anges te reçoive, et qu'avec Lazare, autrefois pauvre, tu aies un éternel repos. »

Marche, quand on porte le corps en terre.

XVI.

In pa-ra- di-sum de-du-cant te An - ge- li. In

In pa-ra- di-sum de- du-cant te An - ge- li. In

tu- o ad - ven - tu sus - ci- pi-ant te Mar - ty - res,

tu- o ad - ven - tu sus - ci- pi-ant te Mar- ty - res,

et per - du- cant te in ci- vi - ta- tem san - ctam Je-

et per - du- cant te in ci- vi - ta- tem san - ctam Je-

ru- sa - lem. Cho - rus An - ge - lo - rum te sus-

ru- sa - lem. Cho - rus An - ge - lo - rum te sus-

ci- pi - at, et cum La- za - ro quon-dam paupe- re æ-

ci- pi - at, et cum La- za - ro quon-dam paupe-re æ-

ter- nam ha-be- as re - qui - em.

Antiph. 115*.
Grad. 135*.

ter- nam ha-be- as re - qui - em.

V. lxxxvij.

Une voix céleste se fait entendre. C'est le Christ, accueillant l'âme du mort qu'il a lui-même purifiée, et disant :

XVII. « Je suis la résurrection et la vie. Celui qui croit en moi, fût-il mort, vivra. Et tout homme qui vit et croit en moi ne mourra pas pour toujours. »

Jean, 11-25.

XVII. $\frac{2}{4}$ E- go sum re-sur- re- cti- o et vi-

ta, Qui cre-dit in me, e- ti- am- si mor--tu- us fu- e-

rit, vi- vet; et om- nis qui vi- vit et cre- dit in

me non mo-ri- e- tur in æ- ter- num.

M. 68.
Antienne.

Le corps parvient au lieu de la sépulture. Le crucifix est mis droit au pied de la fosse, regardant le mort en face, le prêtre est à la tête, le chœur sur les côtés. On chante : « Seigneur, aie pitié; Christ, aie pitié. » On dit quelques prières; on bénit la fosse; le mort y est descendu et le prêtre ajoute : « La poussière retourne à sa terre d'où elle était venue, et l'esprit retourne à Dieu qui l'a donné..... Qu'il repose en paix. »

V

LES PETITS ENFANTS.

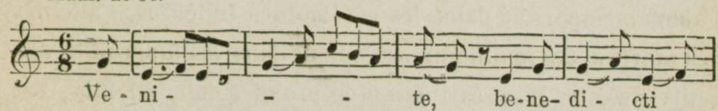
Pour des chrétiens la mort d'un petit enfant n'est pas un malheur ; au contraire, régénéré par le baptême et n'ayant pu commettre encore aucun péché, il se présente sans tache devant le trône de Dieu et passe l'éternité avec les élus.

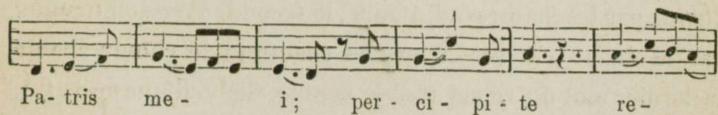
Quand les prêtres sont arrivés là où le corps est exposé, le célébrant lui jette de l'eau bénite, en disant : « Que le nom du Seigneur soit béni. » On chante à deux chœurs le psaume 112 : « Louez, enfants, le Seigneur. » Puis on emporte le corps à l'église en chantant le répons : « Je sais que mon rédempteur est vivant et que je ressusciterai de la terre au dernier jour. »

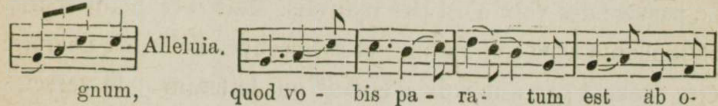
A l'entrée de l'église le célébrant dit : « Ouvrez-moi les portes de la justice ; les justes entreront. » Alors commence le saint sacrifice ; une voix du ciel semble dire :

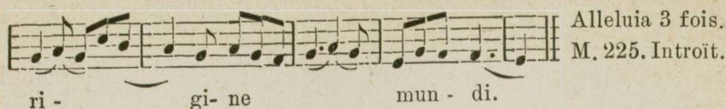
I. « Venez, les bénis de mon Père ; prenez possession du royaume qui vous a été préparé dès l'origine du monde. »

Math. 25-34.









Après l'épître, tirée de la lettre de saint Paul aux Romains, chap. 11, un chant de graduel, vif et joyeux, explique la régénération par le baptême.

II. « Ce n'est pas d'après les œuvres de justice que nous avons faites, c'est selon sa miséricorde, que Dieu nous a sauvés par le bain de la régénération. — Que magnifiques sont tes œuvres, Seigneur ! Bien profondes sont tes pensées. »

Et tout de suite après, on fait entendre l'Alleluia avec le verset *Lætaberis*.

III. « Louez Dieu. Louez Dieu. Tu te réjouiras, Jérusalem, dans tes enfants, parce que tous seront bénis et rassemblés auprès du Seigneur. »
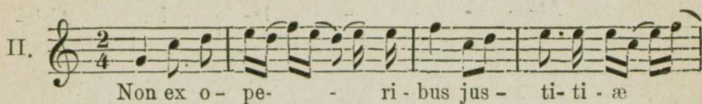
Au temps pascal, on chante encore un second alleluia : *Laudate pueri :*
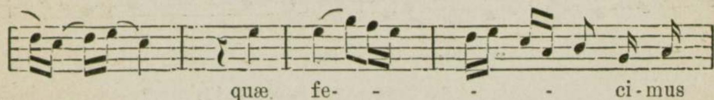
« Louez, enfants, le Seigneur ; louez le nom du Seigneur. »

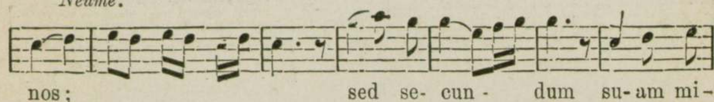
Ces deux derniers morceaux, d'une couleur orientale très marquée, ont un charme indéfinissable. Ce sont eux, selon toute vraisemblance, qui ont été chantés aux funérailles de Fabiola. Supprimé dans les cérémonies funèbres, l'alleluia des morts a été maintenu seulement dans les funérailles des petits enfants. D'après l'usage, le premier mot, alleluia, est chanté par les chantres adjuteurs ; le second, avec son neume, par le chœur ; le verset, par les chantres ; le chœur chante le dernier mot du verset avec le neume alléluiatique de la fin. Ce partage des voix n'est pas mauvais. Mais si le plain-chant était chanté avec son rythme et sa mesure, l'alleluia devrait être exécuté par une voix d'enfant ou de femme ; le verset,
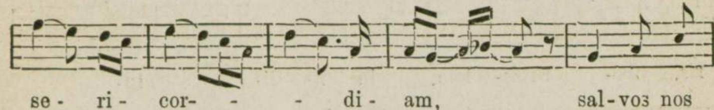
par les chantres ; et les neumes seraient exécutés en solo par un instrument.

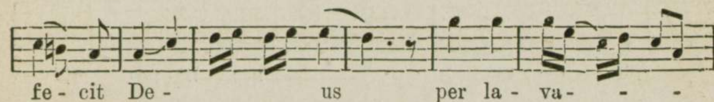
Tit. 3-5.
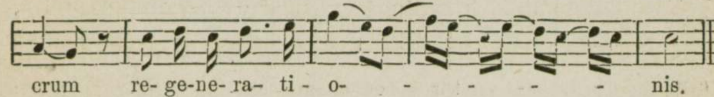


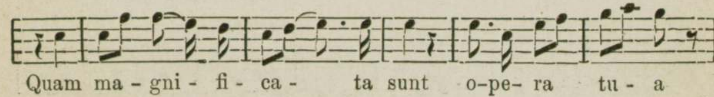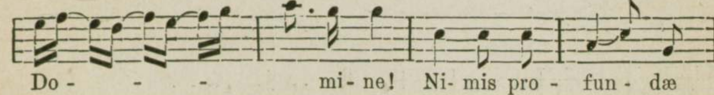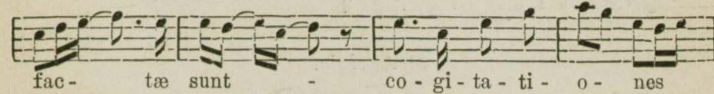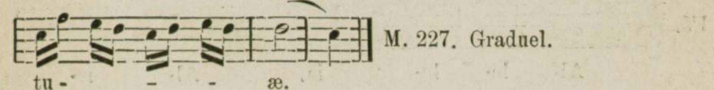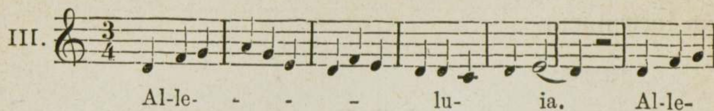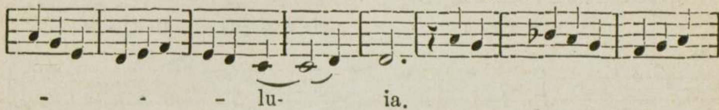


















M. 227. Graduel.
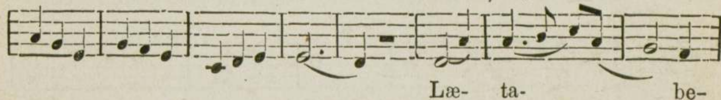
1er *Alleluia.*

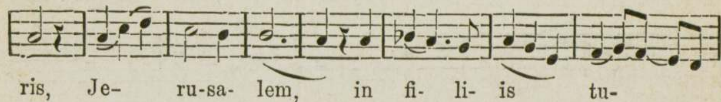
III. 

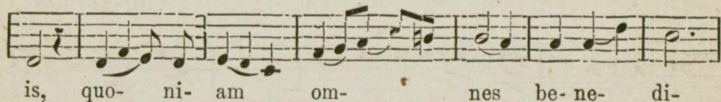
Neume.

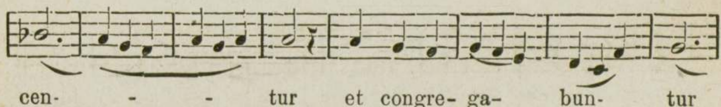


Tob. 13, 17.
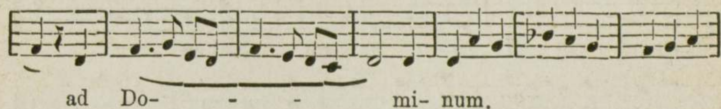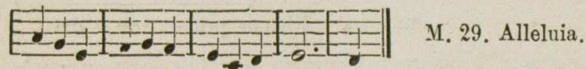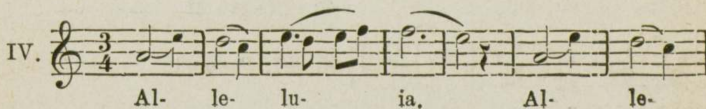








Neume.



 M. 29. Alleluia.

2e *Alleluia.*

IV. 

Neume. Ps. 111.

lu- ia. Lau-

da- te, pu- e- ri, Do- mi-

num ; lau-da- te no-

Neume.

men Do- mi- ni.

M. 232. Alleluia.

Après la Septuagésime, le *Lætaberis* est remplacé par un trait. Nous avons vu que le trait est ordinairement un chant de tristesse et parfois de tristesse profonde. Ce sentiment étant exclu de l'office des petits enfants, le trait qu'on chante pour eux a un tout autre caractère. L'âme y est comparée à un passereau, échappé du lacet des chasseurs ; sur ce thème le musicien a brodé, au moyen des mélismes, un air peut-être unique dans le plain-chant. C'est une imitation du chant des petits oiseaux. Il est assez difficile à exécuter avec la voix ; mais il est très gai et curieux à plus d'un titre, s'il est rendu par un instrument tel que la petite flûte. Voici les paroles :

V « Notre âme, comme un passereau, a été retirée du lacet des chasseurs. Le lacet s'est brisé, et nous, nous avons été délivrés. Notre secours est dans le nom du Seigneur, qui a fait le ciel et la terre. »

Ps. 123.

V. A-ni-ma no- stra sic-ut pas- ser e-

rep- ta est de la- que- o ve-

nan- ti- um. La- que- us con- tri- tus

est et nos li-be- ra- ti su-

mus. Ad-ju- to-ri- um no- strum in no-mi- ne Do- mi-

Neume.

ni, qui fe-cit cœ- lum et ter- ram.

M. 231. Trait.

L'évangile (Marc. 10) raconte la scène gracieuse des petits enfants, que les disciples de Jésus écartaient pour qu'il ne fût point importuné : « Laissez les petits venir à moi, dit le Maître ; il faut leur ressembler pour entrer dans le royaume de Dieu. » Puis il les embrassait et, leur imposant les mains, il les bénissait.

Un offertoire plein de charme suit l'évangile et le Credo :

VI. « Ils ont été pris d'entre les hommes, comme des pré-

mices offertes à Dieu et à l'Agneau; et dans leur bouche n'a pas été trouvé un mensonge. Car ils sont sans tache devant le trône de Dieu. »

Apoc. 14-4.

VI. Hi emp - ti sunt ex ho - mi - - ni - bus

pri - mi - ti - æ De - o et Ag-

- no; et in o - re e - o - rum non est in-

ven - tum men - da - - - ci - um; si- ne

ma - cu - la e - nim sunt an - te

thro - - - - num De - i.

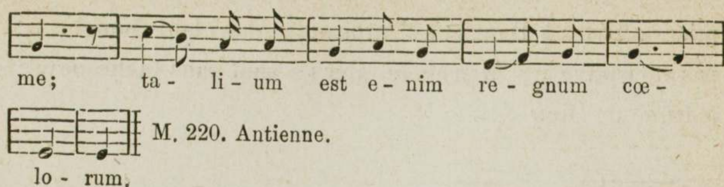
M. 233. Offertoire.

A la fin de la messe, la voix de Jésus se fait entendre, disant :

VII. « Laissez les petits venir à moi; car à ceux qui sont tels, est le royaume des cieux. »

Marc 10-14.

VII. Si - ni - te par - vu- los ve - ni - re ad



Au troisième acte, on porte le corps en terre en l'accompagnant d'une marche joyeuse :

VIII. « Dieu nous a sauvés par le bain de la régénération et de la rénovation de l'Esprit-Saint, qu'il a répandu en nous abondamment par Jésus-Christ notre sauveur. — Celui qui a ressuscité Jésus d'entre les morts fera revivre aussi nos corps mortels, à cause de son Esprit qui habite en nous. »

Marche du Convoi.

Tit. 3, 5.

VIII. Sal- vos nos fe- cit De- us

per la- va- crum re- ge-ne-ra- ti- o- nis et re-no-va- ti-

o- nis Spi- ri- tus san- cti, quem ef- fu-

dit in nos ab- un- de per Je- sum Chri- stum,

Fin. Rom. 8, 11.

sal-va- to- rem no- strum. Qui sus-ci- ta- vit

Je-sum a mor-tu- is vi- vi- fi- ca-bit et mor-

ta- li- a cor- po- ra no- stra propter in-ha-bi-

tan- tem Spi- ri- tum e- jus in no-

bis. M. 221.

Arrivé à la sépulture, le célébrant bénit la fosse ; on y descend le corps du petit enfant et le prêtre ajoute, comme pour les adultes : « La poussière retourne à sa terre, d'où elle venait ; et l'esprit retourne à Dieu qui l'a donné. Que les âmes des morts reposent en paix. »

VI

HYMNES.

Nous donnons ici vingt hymnes prises aux différentes époques, depuis saint Ambroise jusqu'à saint Thomas d'Aquin. Sur ce nombre, neuf sont des quatrains en vers tétramètres de huit syllabes ; ce sont les numéros 1, 2, 3, 4, 5, 11, 14, 16, 19.

Deux sont des strophes saphiques ; ce sont les n°s 7 et 17, auxquels il faut ajouter 8 et 9, qui sont des odes d'Horace et de Sapho.

Le n° 10 est en strophes alcaïques.

Les n°s 6 et 13 sont en vers ïambiques comme ceux de la tragédie grecque.

Les n°s 12 et 21 sont le septénaire catalectique, vers composés de deux hémistiches, l'un de huit, l'autre de sept syllabes.

Le n° 18 est en distiques formés d'un hexamètre et d'un pentamètre.

Le n° 15 est composé de petits vers trimètres de six syllabes.

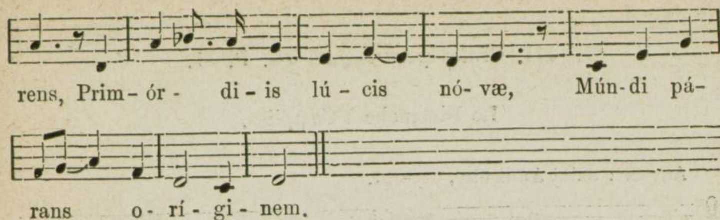
Enfin les n°s 20 et 22 sont des couplets rimés, analogues aux proses.

I. *Lucis largitor optime*. V. 6.

Hymne du Dimanche à Vêpres.

Auteur : Saint Hilaire, évêque, 356-367.

Lú- cis lar- gí- tor óp- ti- me, Lú-cem di- é- rum pró-fe-
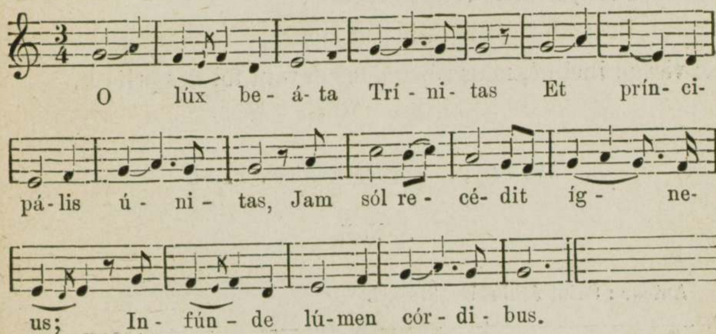


De la lumière distributeur suprême
Qui fais paraître la lumière des jours,
Au commencement de la lumière nouvelle
Toi qui préparas la naissance du monde.

II. *O lux beata Trinitas.* V. 264.

Hymne de la Trinité.

Auteur : Saint Ambroise, 340-397.



O lumière, Trinité bienheureuse
Et Unité primordiale,
Déjà s'éloigne le Soleil embrasé ;
Répands la lumière dans les cœurs.

III. *Grates peracto jam die.* P. 31.

Le Dimanche à Complies.

Auteur : Saint Ambroise, 340-397.

Grá-tes per- ác- to jám di- e, Dé- us, tí- bi per-

sól- vi- mus ; Pró-no- que dum nox ín-ci- pit Præ-

stér- ni- mus vúl- tu pré- ces.

Maintenant que le jour est fini,
Dieu, nous te rendons grâce ;
Et tandis que la nuit commence,
Le visage incliné, nous répandons devant toi des prières.

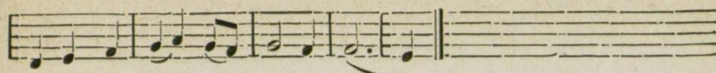
IV. *Jesu, redemptor omnium.* P. 81.

A Noël.

Auteur : Saint Ambroise, 340-397.

Jé- su, re- démp-tor óm- ni- um, Súmmi pa-rén- tis

ú- ni- ce, Qui só- lus án- te sé-cu- la,



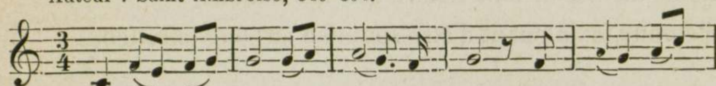
Pá-tri De- o par nás-ce- ris.

Jésus, rédempteur de tous,
Fils unique du Père suprême,
Qui seul, devant les siècles,
Nais égal à Dieu le Père.

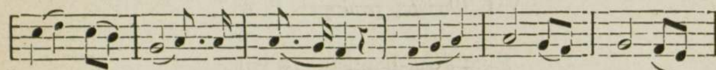
V. *Jesu*, *corona Virginum.* V. XXXV.

Commun des Vierges.

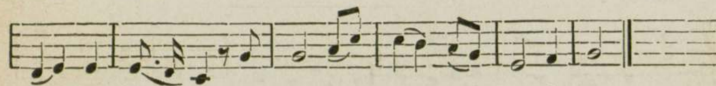
Auteur : Saint Ambroise, 340–397.



Jé- su co- ró–na vír- gi- num, quem má- ter



íl- la cón- ci- pit, Quæ só- la vír-go



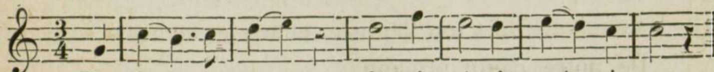
pár- tu- rit, Hæc vó- ta clé- mens, ác-ci- pe.

Jésus, couronne des vierges,
Que cette mère conçoit,
Qui, seule vierge, enfante,
Accueille avec clémence nos vœux.

VI. *Tandem laborum*. P. 432.

Saint Pierre et saint Paul, 29 juin.

Auteur : Saint Ambroise, 340–397.



Tán- dem la - bó - rum, gló- ri - ó- si prín- ci- pes,

Frú-ctum te- né-tis; fá-na pás- sim cór - ru - unt; Quin íp- sa

lá-te Róma víc-trix gén - ti - um Se chrís- ti - á - no

jam stú - pet súb- di jú - go.

Enfin, princes glorieux, de vos travaux
Vous tenez le fruit : les temples çà et là s'écroulent;
Rome même, au loin victorieuse des nations,
S'étonne maintenant d'être soumise au joug chrétien.

VII. *Christe, prolapsi.* P. 417.

Saint Jean-Baptiste, 24 juin.

Auteur :

Chris- te pro - láp - si re-pa-rá- tor ór-bis, Ut tu - um

cás-te cé- le-brémus óm-nes O- re Bap - tí-stam, má-cu-las pro

fá- ni E- lu - e cor - dis.

Christ, réparateur du monde déchu,
Pour que tous nous célébrions purement
Avec notre voix ton Baptiste, efface les taches
De notre cœur profane.

VIII. *Application à une strophe d'Horace.*

Jám sa- tis tér - ris ní-vis atque dí-ræ Grán-di-nis
mí-sit pá-ter et ru - bén-te Déxte- ra sá- cras já-cu- lá- tus
ár- ces Tér - ru - it úr - bem.

Assez maintenant de neige et de terrible grêle Jupiter a envoyé à la terre, et, de sa droite rougissante, frappant les citadelles sacrées, a terrifié la ville.

IX. *Application à une strophe de Sapho.*

'Ελ- θε μοι καὶ νῦν χα-λε-πᾶν τε λὺ-σον 'Εκ με-ριμ-
νᾶν · ὅσ-σα δέ μοι τε- λέσ-σαι Θυ-μος ἰ- μέρ-ρει, τέ-λε-σον, τὺ
δ'αὐ-τα Σύμ-μα- χος ἔσ- σο.

Viens à moi encore maintenant, et délivre-moi de mes cruels ennuis. Tout ce que mon cœur désire accomplir, accomplis-le ; et toi-même sois mon alliée.

X. *Stupete gentes*. P. 379.

Présentation de Jésus-Christ, 2 février.

Stu- pe- te, gén - tes : fít De- us hós-ti - a, Se

spón-te lé - gi lé- gi-fer ób-li- gat. Orbis re- démp-

tor nunc re- démp-tus. Séque pí - at si- ne lá- be má - ter.

Étonnez-vous, nations : le Dieu devient la victime ;
Le législateur se soumet de lui-même à la loi ;
Le rédempteur du monde est maintenant racheté ;
Et une mère sans tache se purifie.

XI. *O luce qui mortalibus*. P. 27.

Le Dimanche à Vêpres.

Auteur : Prudence, 348-410.

O lú-ce qui mor- tá- li- bus Lá-tes in- ác-ces-

sa De- us, Præ- sén- te quo sán- cti tre- munt

Nú-bunt-que vúl-tus An- ge- li.

O toi qui es caché aux mortels
Dans une lumière inaccessible, Dieu

En présence de qui les saints tremblent
Et les anges se voilent le visage.

XII. *Pange, lingua, gloriosi prælium certaminis.* P. 204.

Vendredi-Saint.

Auteur : Claudien Mamert, mort en 474.

Pán-ge, lín - gua, gló-ri - ó - si

præ - li - um cer - tá-mi - nis; Et su - per

cru - cis tro - pæ - um Dic tri -

úm - phum nó-bi - lem, Quá-li - ter Re- démp - tor

ór - bis Im - mo - lá - tus ví- ce - rit.

Dévoile, ô ma langue, la lutte
D'un combat glorieux,
Et sur le trophée de la croix
Dis un noble triomphe,
Comment le rédempteur du monde
Immolé a vaincu.

XIII. *Decora lux æternitatis.* V. 390.

Saint Pierre et saint Paul, 29 juin.

Auteur : Elpis (femme de Boèce), 470-524.

De- co-ra lux æ- ter- ni- ta- tis au-re- am Di-

em be- a- tis ir- ri- ga- vit ig- ni- bus, A-

po- sto- lo-rum quæ co- ro- nat prin- ci- pes, Re-

isque in a-stra li-beram pan-dit vi- am.

La belle lumière de l'éternité
A inondé un jour d'or de feux bienheureux ; (lumière)
Qui couronne les princes des apôtres
Et ouvre à des coupables le libre chemin des astres.

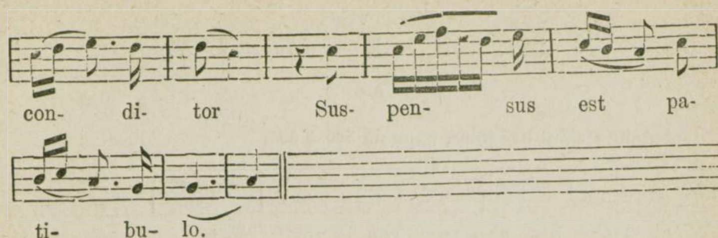
XIV. *Vexilla Regis prodeunt.* V. 113.

Vendredi-Saint.

Auteur : Fortunat, 530-609.

Ve- xil- la Re- gis pro- de- unt, Ful-get cru-

cis my- ste- ri- um, Quo car-ne car- nis
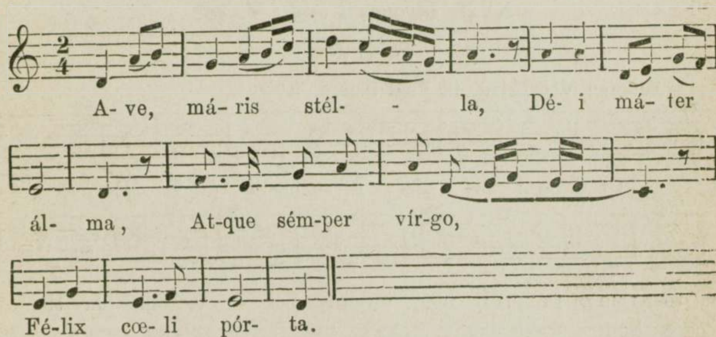


Les étendards du roi s'avancent ;
Le mystère de la croix resplendit,
Dans lequel le créateur de la chair
A, par la chair, été suspendu au bois de douleur.

XV. *Ave, Maris stella.* V. XLVIII.

Vêpres de la sainte Vierge.

Auteur . Fortunat (?), 530-603.



Salut, étoile de la mer,
Sainte mère de Dieu,
Et toujours vierge,
Heureuse porte du ciel.

XVI. *Audi, benigne conditor.* V. 99.

Carême.

Auteur : saint Grégoire, pape de 590 à 604.

Au-di, be- nig- ne con-di- tor, Nostras pre-ces cum
fle- ti- bus In hoc sa- cro je- ju- ni- o, Fu- sas
qua-dra- ge- na- ri- o.

Écoute, bon créateur,
Nos prières avec nos larmes,
Dans ce jeûne sacré
De quarante jours, répandues.

XVII. *Ut queant laxis.* V. 382.

Saint Jean.

Auteur : Warnfried, dit Paul Diacre, 740-801.

Ut que-ant la- xis re- so- na-re fi-bris Mi- ra ges-
to- rum fa-mu- li tu- o-rum, Sol- ve pol- lu- ti
la- bi- i re- a- tum, San- cte Jo- an- nes.

Pour que puissent à pleins
Poumons résonner

Tes merveilleuses actions
(Dans la bouche) de tes serviteurs,
Efface de leur lèvre
Souillée le péché,
Saint Jean.

XVIII. *Gloria, laus et honor*. P. 183.

Dimanche des Rameaux, avant l'*Attollite.*

Auteur : Théodulphe, mort en 821.

Glo- ri- a, laus et ho-nor ti- bi sit
rex Chri-ste re- demp- tor, Cu- i pu- e- ri- le de- cus
prompsit Ho- sanna pi- um.

Is-ra- el es tu rex Da- vi- dis et in- cly-
ta pro- les, No-mi-ne qui in Do- mi- ni rex be-ne-
di- cte ve- nis.

Gloire, louange et honneur soient à toi, Roi Christ Ré-[dempteur,
A qui des enfants ont rendu l'hommage d'un pieux Hosanna.
Tu es roi d'Israël et illustre rejeton de David
Toi qui au nom du Seigneur, roi béni, viens.

XIX. *Veni, creator*. V. 258. Pentecôte.

Selon l'ancien usage.

Auteur : Raban-Maur, 776-856.

Ve- ní, cre- á- tor, Spí- ri- tus, Méntes tu- ó- rum

ví- si- ta. Im-ple su- pér-na grá- ti- a Quæ

tu cre- á- sti pé- cto- ra.

Viens, Esprit créateur,
Visite la pensée des tiens,
Emplis d'une grâce d'en haut
Les cœurs que tu as créés.

XX. *Sacris solemniis*. P. 38.

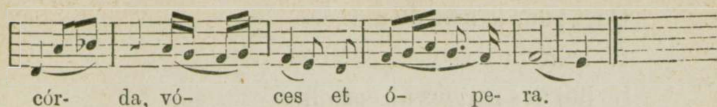
Saint-Sacrement.

Auteur : saint Thomas d'Aquin, 1227-1274.

Sá- cris so- lém- ni- is Jún-cta sint

gáu- di- a, et ex præ- cór-di- is Só-nent præ-

có- ni- a. Re- cé-dant vé te-ra. Nó-va sint óm- ni- a,
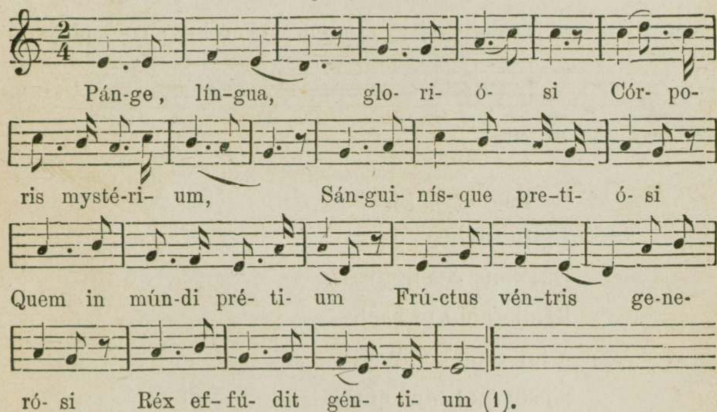


Qu'aux solennités sacrées
Se joigne la joie,
Et que des cœurs
Sortent des chants de louange.
Que les vieilles choses s'éloignent.
Que tout soit renouvelé
Les cœurs, les voix et les œuvres.

XXI. *Pange, lingua, gloriosi corporis mysterium.* P. 37.

Saint-Sacrement.

Auteur : saint Thomas d'Aquin, 1227-1274.



Dévoile, ô ma langue, d'un glorieux
Corps le mystère,
Et d'un sang précieux

(1) Cette hymne pourrait être écrite à trois temps ; mais, chantée à la procession, elle est nécessairement en 2/4.

Que, pour le prix du monde,
Le fruit d'un ventre généreux,
Le Roi des nations a répandu.

XXII. *Adoro te* (Salut du Saint-Sacrement). V. CXIX.

Auteur : saint Thomas d'Aquin, 1227-1274.

Ad- ó- ro té súp- plex, Lá-tens Dé- i- tas, Quæ sub
hís fi- gú- ris Vé- re lá- ti- tas. Tí- bi sé cor mé-
um Tó-tum súb-ji- cit; Quí- a té con- tém- plans,
Tó-tum dé- fi- cit.

Je t'adore à genoux,
Déité cachée,
Qui sous ces figures
Réellement te caches.
A toi mon cœur
Se soumet tout entier
Parce qu'en te contemplant
Il s'abîme tout entier.

VII

MORCEAUX DIVERS.

Introït tiré de l'Office des morts.

I. — « Les eaux ont débordé sur ma tête. J'ai invoqué ton nom, Seigneur, du fond du lac ; tu as entendu ma voix ; ne détourne pas ton oreille de mon sanglot et de mes cris. »

Lam. 3-54.

I. In-un-da - ve-runt a- quæ su-per ca- put

me - - um. In-vo - ca - vi nomen tu- um,

Do - mi - ne, de la- cu no - vis - si - mo;

vo-cem me - am au - di - sti ; ne a - ver- tas au-rem

tu - am a singul - tu me - o et cla- -

mo - ri - bus. M. 259. Introït.

Graduel de l'Office des trépassés. M. 196.

II. — « Ayez pitié de moi, ayez pitié de moi, vous du moins, mes amis, parce que la main du Seigneur m'a

touché. — Que la charité fraternelle demeure en vous. Souvenez-vous des captifs, comme captifs avec eux. »

Job, 19-21. *Transposé.*

II.

Mi-se- re- mi- ni me- i, mi- se-

re- mi- ni me- i, sal-tem vos a- mi- ci

me- i, qui- a ma- nus Do- mi- ni te- ti- git me.

Héb. 13-1.

Ca-ri- tas fra-ter- ni- ta- tis ma- ne- at in

vo- bis; me-men- to- te vin- cto- rum

tan-quam si- mul vin- cti.

Vigile de l'Assomption. Graduel. P. 486.

III. — « Qui me donnera des ailes comme à la colombe? Et je volerai, et je me reposerai. J'irai en un lieu où est un pavillon admirable, jusqu'à la maison de Dieu, avec des paroles d'allégresse et de foi. »

Ps. 54, 7.

III.

Quis da- bit mi- hi pen- - nas

sic-ut co- lum- - - bæ, et vo- la- -

- - - - bo et re- - qui- es-

Neume. ℣. Rall.

cam. Trans- i- bo in lo- cum

ta- ber- na- cu- li ad- mi- ra- - bi- lis

us- que ad do- - - mum De- - - i,

in vo- ce ex-ul- ta- ti- o- nis

Neume.

et confes-si- o- nis.

Graduel de l'Assomption. Transposé. P. 491.

IV. — « Voici mon bien-aimé qui me parle : lève-toi, hâte-toi, mon amie, ma colombe, ma belle, et viens ; — Viens du Liban, ma fiancée ; viens, tu seras couronnée. »

Cant. 2-10.

IV. En di- le- ctus me-

us lo- qui-tur mi-

hi : Sur- ge, pro- pe- ra, a- mi- ca

me- - a, co-- lum- - ba me-

a, for- mo- - - - sa me- a, et

Neume. ℣.

ve- - ni, Ve- ni

- - - de Li- - - ba- no,

spon-sa me- a - - - - , ve-

Neume.

ni, co- ro- na- - be- ris.

Alleluia de S. Jean-Baptiste. P. 420.

V. — « Alléluia, alléluia. Parmi les enfants des femmes il ne s'en est pas élevé de plus grand que Jean-Baptiste. »

V. Al - le - lu - ia. Al-le - lu - ia.

Neume. Matth. 11-11.

In-ter

na - - tos mu- li - - - e-

rum non sur - re - - - - xit

Neume.

ma - jor Jo - an - ne Bap - tis - ta

Communion de la Transfiguration. P. 473.

VI. — « Mon âme est prise de désir et de défaillance pour les parvis du Seigneur. Mon cœur et ma chair se sont élancés vers le Dieu vivant. — Un seul jour dans tes parvis vaut mieux que mille. »

Ps. 83-3.

VI. Concu-pis - cit et de - fi - cit a - nima

me- a in a- tri- a Do- mi- ni; cor me-

um et ca- ro me- a ex-ul-ta- ve- runt in

De- um vi- - vum. Me- li- or est

di- es u- na in a- tri- is tu- is su-per

mil- - li- a.

Communion de la Saint-Étienne. P. 85.
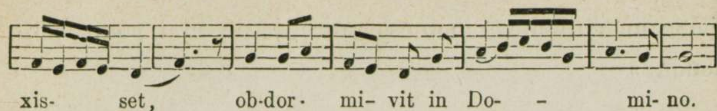
VII. — « Tombant à genoux, il cria à haute voix et dit: « Seigneur, ne leur compte pas ce péché. » Et quand il eut dit cela, il s'endormit dans le Seigneur. »

Act. 7-59.

VII. Po- si-tis ge- ni- bus cla- ma- vit vo- ce
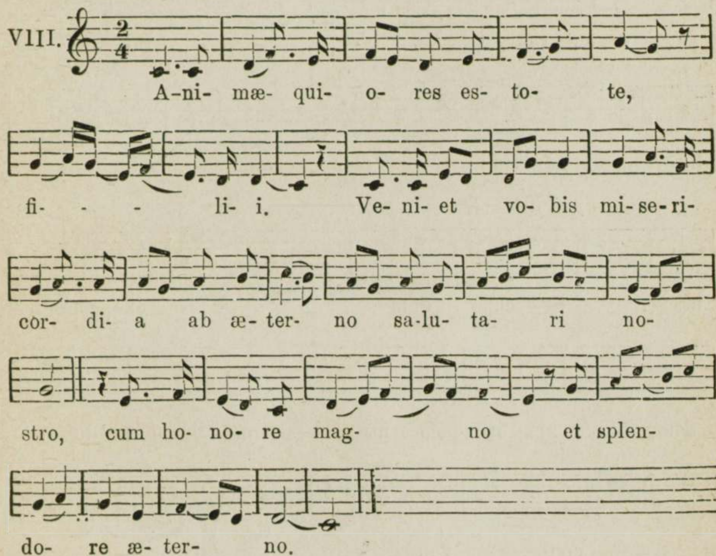
mag- na di- cens: Do- mi- ne, ne sta- tu- as

il- lis hoc pec- ca- tum. Et cum hoc di-



Communion de l'Office des Morts (Commémoration). M. 200.

VIII. — « Ayez l'âme plus calme, mes fils. La miséricorde vous viendra de celui qui est notre éternel Salut; (elle viendra) avec un grand honneur et une splendeur éternelle. »



Répons de l'Office des Morts (Diacres). M. 120.

IX. — « Le Seigneur est une part de mon héritage et de mon calice. C'est toi qui me rendras mon héritage. —

Selon mon attente et mon espérance, je ne serai point confondu. »

Ps. 15.

IX. Do- mi-nus pars hæ- re- di- ta- tis

me- æ et ca- li- cis me- i;

tu es qui re- sti- - - - - tu- es

hæ-re- di- ta- tem me- am mi-

Phil. 1-20.

hi. Se- cun- dum - - ex-pecta- ti-

o-nem me- am et spem me- am in nul-lo

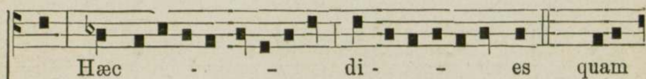
con- fun- - - dar.
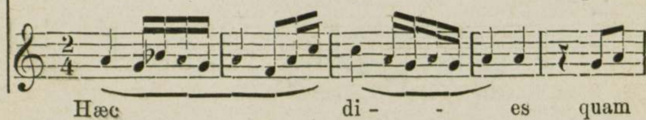
Graduel de la Résurrection (Pâque). Grad. 265.

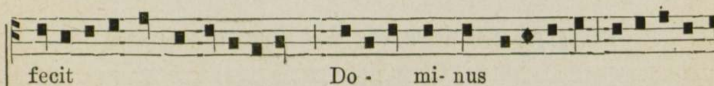
X. — « Voici le jour que le Seigneur a fait ; bondissons et réjouissons-nous en ce jour. »

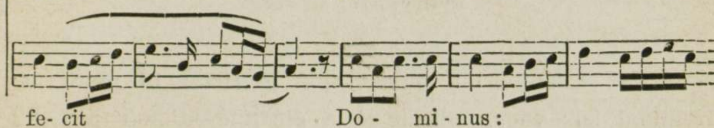
Marche.

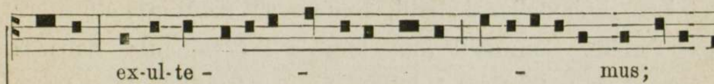
X.

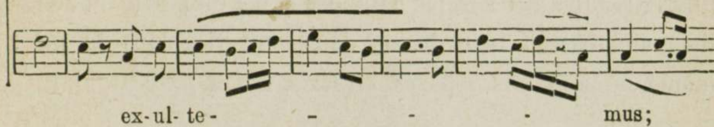




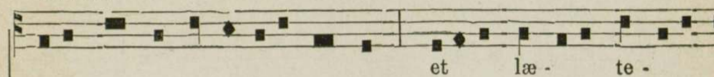




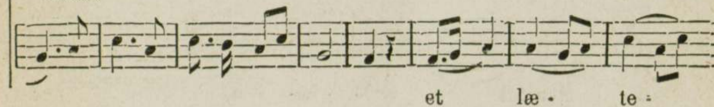




Neume.



Neume



Neume.

mur in e- a.

Neume.

mur in e- a.

Chant funèbre de David sur Saül et Jonathas.
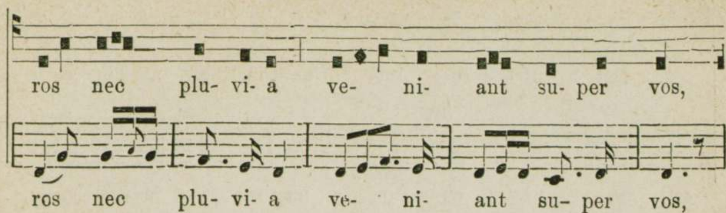
Antiph. 337 ; V. 278.
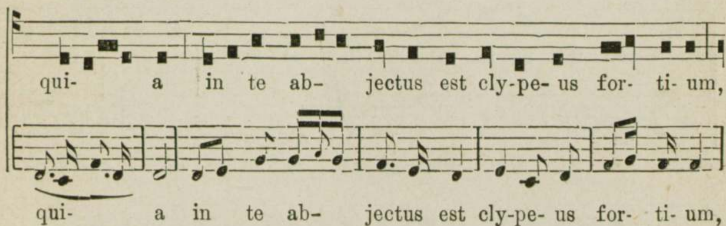
XI. — « Monts de Gelboé, que ni rosée ni pluie ne viennent sur vous, puisque là a été jeté le bouclier des vaillants, le bouclier de Saül, comme s'il n'eût pas été sacré par l'huile. Comment sont tombés les vaillants dans la guerre? Jonathas sur les hauteurs a été tué. Saül et Jonathas, aimables et bien beaux dans leur vie, dans la mort même ne sont pas séparés. » (*Rois*, I, XXI.)
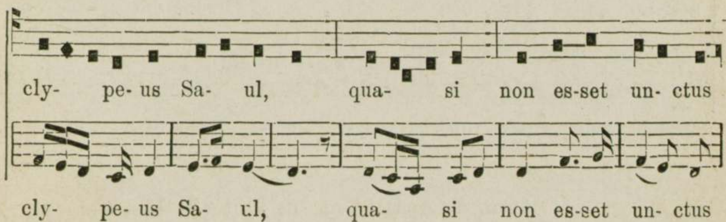
Rois I, 21.
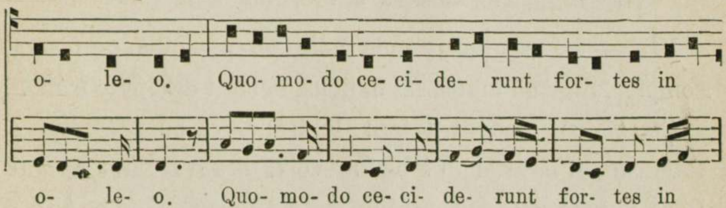
XI. Mon-tes Gel- bo- e, nec

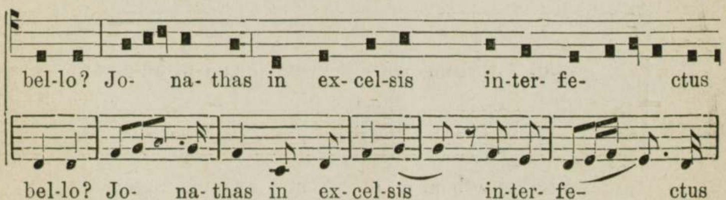
Mon-tes Gel- bo- e, nec


ros nec plu- vi- a ve- ni- ant su- per vos,
ros nec plu- vi- a ve- ni- ant su- per vos,


qui- a in te ab- jectus est cly-pe- us for- ti- um,
qui- a in te ab- jectus est cly-pe- us for- ti- um,


cly- pe- us Sa- ul, qua- si non es-set un- ctus
cly- pe- us Sa- ul, qua- si non es-set un- ctus


o- le- o. Quo- mo- do ce- ci- de- runt for- tes in
o- le- o. Quo- mo- do ce- ci- de- runt for- tes in


bel-lo? Jo- na- thas in ex- cel-sis in-ter- fe- ctus
bel-lo? Jo- na- thas in ex- cel-sis in-ter- fe- ctus

est. Sa- ul et Jo- na-thas a- ma-bi- les

est. Sa- ul et Jo- na-thas a- ma-bi- les

et de- co- ri val- de in vi- ta su- a, in

et de- co- ri val- de in vi- ta su- a, in

mor-te quo- que non - - sunt di- vi- si.

mor-te quo- que non - - sunt di- vi- si.

L'Adoration. Apocalypse VII, 9 et VII, 11.

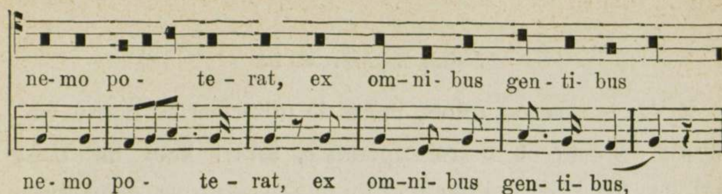
Vespéral, p. 470. Graduel, p. 610. *Ant. de la Toussaint.*

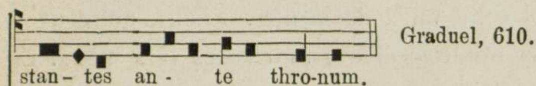
XII. — « Je vis une grande foule, que personne ne pouvait compter, tirée de toutes les nations, debout devant le trône. »

(Ils étaient debout devant le trône et en présence de l'Agneau, et ils criaient à pleine voix, disant : Salut à notre Dieu, qui est assis sur le trône, et à l'Agneau. *Voir* p. 152.)

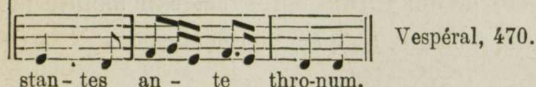
XII. Vi-di turbam ma- gnam quam di-nu-me-ra - re

Vi-di turbam ma - gnam, quam di-nu-me - ra - re





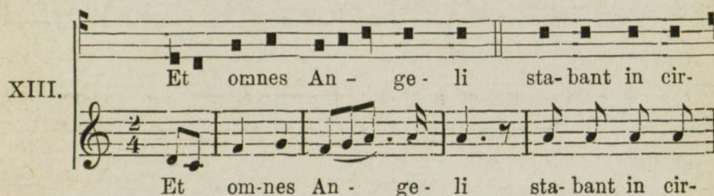
Graduel, 610.
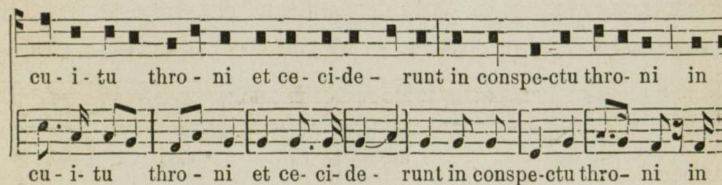


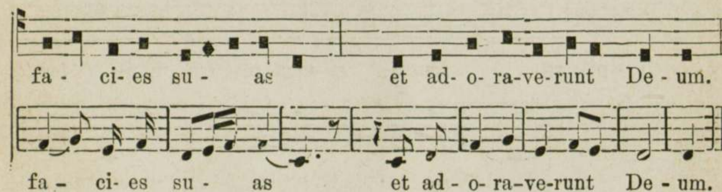
Vespéral, 470.

XIII. — « Et tous les anges étaient debout à l'entour du trône, et en présence du trône ils tombèrent sur leur face et adorèrent Dieu. »

XIII.







Salve, Regina. V. 22.

XIV. — « Salut, reine, mère de miséricorde, notre vie, notre douceur et notre espérance, salut. Vers toi nous crions, fils d'Ève exilés ; vers toi nous soupirons, gémissants et pleurants dans cette vallée de larmes. Allons, notre avocate, ces regards miséricordieux, tourne-les vers nous. Et Jésus, le fruit béni de ton ventre, après cet exil montre-le nous. O clémente, ô bonne, ô douce vierge Marie. »

Auteur : Hermann Contractus, 1040.
La fin, depuis O : saint Bernard, 1146.

XIV.

Sal- ve, Re- gi- - - na,

ma-ter mi-se- ri- cor- - - di- æ, vi-

ta dul- ce- - - do et spes no-

stra, sal- - ve. Ad te cla- ma- - mus

ex- u- les fi- li- i E- væ ; ad

te sus-pi- ra- mus ge-men- tes et flen- tes,

in hac la- cry-ma- rum val- le.

Ei- a er-go ad-vo- ca- ta no-stra, il-los

tu- - os mi- se- ri- cor- - des o- cu-

los ad nos con- ver- te. Et

Je-sum be- ne- di- ctum fructum ventris tu-

i, no- bis post hoc ex- i- li- um

os- - ten- de. O cle- mens,

o pi- a, o dul- cis vir- go

Ma- ri- a.

IIe Répons du Samedi-Saint.

Le répons *Jerusalem surge*, dont nous donnons ici la musique en plain-chant, la réduction et l'analyse, est un des vingt-neuf répons de la Semaine sainte. Nous le donnons comme un exemple démonstratif de la possibilité et de l'avan-

tage qu'on trouve à dégager les mélodies simples des morceaux fleuris qui les contiennent.

Ce qui frappe dans ce morceau, c'est le rôle important qu'y jouent les notes à queue. Elles ne font pas partie des mélismes ; elles les séparent et leur donnent des points d'appui. C'est donc les notes à queue qui représentent la charpente mélodique de ce répons.

Parmi les notes carrées, celles qui appartiennent essentiellement à la mélodie sont mises sur une syllabe du texte, par exemple le *fa* et le *la* sur les syllabes *ru* et *sa* du mot *Jerusalem;* ces notes sont toujours distinctes des groupes mélismatiques.

Quant aux losanges, elles sont toujours comprises dans des mélismes.

Ces faits reconnus, on voit que la mélodie du répons est fournie par les notes à queue, au nombre de 44, et par les notes carrées essentielles au nombre de 51, plus 2 carrées longues aux intonations. Le nombre total des notes du morceau étant de 173, il y en a 76 pour les fioritures.

Exécuté en plain-chant, tel que le donnent les manuscrits, ce répons ressemble à beaucoup d'autres airs, parce que ses mélismes sont ceux que l'on rencontre partout. D'ailleurs les losanges y constituent des logaèdes ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♪, qui donnent à l'air un mouvement sautillant, peu d'accord avec les paroles.

Après la réduction, telle qu'elle se trouve réalisée ici, on a sous les yeux une mélodie bien suivie, du plus grand caractère et d'une admirable expression.

La composition des vingt-neuf répons est la même : un chant principal, puis un verset, après lequel on reprend la fin du chant. Ces trois portions de la mélodie sont liées entre

elles, ainsi que les paroles du texte. Le tout forme une œuvre d'art bien conçue et satisfaisante pour l'esprit. Comme les mêmes résultats sont obtenus pour tous ces répons, leur ensemble nous rend une œuvre d'art de premier ordre, où la variété mélodique s'unit à la noblesse de l'inspiration.

Samedi-Saint, 2e Répons. Antiph., p. 256.

Traduction libre pouvant être chantée :

« Jérusalem, lève-toi ; dépouille-toi des vêtements de la joie ; recouvre-toi de cendre ; revêts-toi d'un cilice. Car ton peuple a mis à mort le Sauveur d'Israël. — ℣. Répands comme un torrent tes larmes, le jour et la nuit ; et que le sommeil ne ferme plus tes yeux. — Car ton peuple a mis à mort le Sauveur d'Israël. »

XV.

Je-ru- sa-lem, sur - ge, et ex- u- e te

Je-ru- sa-lem, sur - ge, et ex- u- e te

ves - ti - bus ju-cun - di - ta - tis :

ves - - ti- bus ju-cun - di - - ta - tis :

in- du- e- re ci- ne - re et ci - li - ci - o :

in- du - e- re ci- ne - re et ci - li - ci - o :

*Qui- a in te oc - ci - sus est Sal - va - tor

Qui- a in te oc - ci - sus est Sal - va - tor

Is - ra - el. ℣. De- duc qua- si tor- ren- tem la- cry-

Is - sra - el. ℣. De-duc qua-si tor- ren- tem la - cry-

mas per di - em et noc - tem, et non ta - ce- at pu -

mas per di - em et noc - tem, et non ta- ce- at pu -

pil-la o - cu- li tu - i ; * Qui- a.

pil- la o - cu - li tu - i ; Qui- a in te oc -

ci - sus est Sal- va - tor Is - ra - el.

On remarquera que ce morceau est composé dans le *système immuable* des anciens. Ce système, comprenant les deux autres appelés *disjoint* et *conjoint*, présente la série diatonique de deux octaves, du *la* au *la*, avec cette particularité que le *si* du milieu est à volonté naturel ou bémol. Cette altération est la seule admise dans le plain-chant : elle y est fréquente ; beaucoup de chants, parmi ceux que nous donnons ici, sont composés dans le système immuable.

FIN

NOTA.

Nous avons emprunté aux livres les plus répandus ou tenus pour les meilleurs les chants donnés ici comme spécimens ; chacun pourra ainsi comparer nos restitutions avec les textes qu'il aura sous les yeux.

La lettre V indique le *Vespéral romain*, d'après un manuscrit du XIII[e] siècle n° 1090 de la Bibliothèque nationale ; publié à Paris par Lecoffre, en 1849 ; imprimé chez Firmin Didot.

La lettre P indique le *Paroissien* rédigé par M. Kœnig, ancien élève de la maîtrise de Notre-Dame de Paris, publié en 1854 par Adrien Le Clere et Cie.

La lettre G indique le *Graduel* de Paris publié en 1846 par les libraires associés et imprimé chez A. Le Clere.

La lettre M indique l'*Office des morts* publié en 1834 à Versailles, imprimé par Dufaure. Librairie Angé.

Grad. indique le *Graduel romain* publié en 1874 par la librairie Lecoffre ; imp. Dutemple.

Antiph. indique l'*Antiphonaire romain*, même date, même éditeur que le précédent. Ces deux ouvrages contiennent les chants restaurés par la commission de Reims et de Cambrai.

Les chiffres indiquent les pages.



TABLE

I. Classification des chants.

II. La méthode de restitution.



III. Restitution des chants.

IV. Chants restitués.

V. *Morceaux divers.* — (Catalogue.)



ERRATA

Page 20,	*ligne* 25 :	avant,	*lisez :*	après.
— 24,	— 16 :	ees,	—	ces.
— 29,	— 16 :	entre outre,	—	en outre.
— 38,	— 30 :	liturgi-	—	liturgies.
— 71,	— 30 :	son,	—	sont.
— 157,	*à la fin :*	e,	—	et.
— 180,	— :		—	

PARIS. — IMPRIMERIE F. LEVÉ, RUE CASSETTE, 17.



